

Friedrich Tieck

Edmund Hildebrandt

Friedrich Tieck



FRIEDRICH TIECK
Marmorbüste von Rauch (1825)
Berlin, Nationalgalerie

FRIEDRICH TIECK

EIN BEITRAG ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE IM ZEITALTER GOETHES UND DER ROMANTIK

VON

EDMUND HILDEBRANDT

„Ein Schatz von Erinnerungen aus vielen Epochen unserer socialen und Kunstgeschichte geht in Friedrich Tieck unter.“ (Cottasches „Morgenblatt“ vom 10. Juni 1851)

MIT 17 ABBILDUNGEN AUF 10 TAFELN



LEIPZIG
VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN
1906

MEINER TREUEN GEFÄHRTIN

OTTILIE SCHLESINGER

IN VEREHRUNG UND DANKBARKEIT

Julius Lange hat in der geistvollen Einleitung zu seinem Thorwaldsenbuch von dem ewig sich drehenden Rade der historischen Kunstanschauungen gesprochen, das auch diesem im Beginn des letzten Jahrhunderts so maßlos gefeierten und am Ende ebenso maßlos verachteten Meister einen Tag der Wiederauferstehung bringen werde. Die folgende Betrachtung, die einem Klassizisten reinsten Schlages gewidmet ist, möchte ich mit dem Wunsch beginnen, daß jener Tag nie kommen möge. Es ist eines der größten Verdienste der Kunstbewegung der letzten Jahrzehnte, uns gelehrt zu haben, daß wir die wahren Geistesverwandten der Antike nicht in dem Alexanderzug oder dem Merkur Thorwaldsens, sondern in dem Gattamelata Donatellos, dem heiligen Bruno Houdons oder dem Débardeur Meuniers zu erkennen haben. Die Tage der Thorwaldsenkunst haben in rein ästhetischer Bewertung nichts voraus vor den Tagen der französischen Dramatiker des Siècle de Louis quatorze, die auch den Geist der antiken Kunst erneuert zu haben glaubten, wenn sie sich in ihre Draperie hüllten.

Auch wir verehren heute — und mit größerem Recht, da inzwischen Tausende von Werken aus allen Blütezeiten der Kunst ans Tageslicht gefördert worden sind — in der Antike den Gipfelpunkt alles dessen, was plastische Kunst je geschaffen hat, eine Höhe, die seitdem nie wieder erstiegen und der sich zu nähern nur den allerersten Meistern der Folgezeiten hin und wieder gelungen ist. Aber wir haben andererseits gelernt, daß nie eine große Kunstepoche, um sich den Weg zu verkürzen, an die Werke der Vergangenheit angeknüpft hat, sondern aus eigenem elementaren

Studium der Natur sich mühsam von Jahrzehnt zu Jahrzehnt zu einer neuen Höhe emporgearbeitet hat.

Wozu also noch ein Buch über einen Klassizisten? Die Arbeit müßte als ein müssiger Zeitvertreib erscheinen, wenn sich nicht noch ein anderer Gesichtspunkt gewinnen ließe. Dieser Gesichtspunkt ist der der geschichtlichen Würdigung. Der Historiker, der auch der Kunst gegenüber jenseits von Gut und Böse stehen soll und dem es nicht zukommt zu urteilen, sondern zu verstehen und verstehen zu lehren, sieht in dem Klassizismus ein wichtiges Symptom der ganzen Zeitepoche. Und um dieser Epoche willen, die die größte gewesen ist, die seit den Tagen der Antike und der Renaissance die Menschheit gesehen hat, richtet er seine Aufmerksamkeit auch auf die Erscheinungen, die ihm als Flecken an der Sonne nicht Bewunderung, sondern Nachdenken abnötigen. Die Gesetze, nach denen die Natur zum Schutz gegen die Überproduktion und Erschöpfung das einzelne Individuum zu beschränken pflegt, gelten auch von den Epochen der Blüte im Leben der Völker.

Der ungeheure Aufschwung der Literatur und Musik, der Deutschland um die Wende des 18. Jahrhunderts mit einem Reichtum überschüttete, von dem noch alle kommenden Generationen zu zehren haben, war mit einem Niedergang der bildenden Kunst erkauft worden. Der ganze Klassizismus ist ein Produkt der übermächtig um sich greifenden literarischen Bewegung. Seine künstlerische Minderwertigkeit hat ihren letzten Grund nicht darin, daß man sich an gegebene Formen anlehnte. Die wahre Ursache ist vielmehr, daß die neue Richtung nicht einem sinnlich-ästhetischen Bedürfnis nach neuen Formen entsprang, sondern einem ethischen Hochdrang der Menschheit nach größeren und würdigeren Idealen, für die das nur den Sinnen dienende Rokoko kein adäquater künstlerischer Ausdruck mehr war. Das Denken begann das Sehen zu unterjochen. Die Stimmen, die das neue Evangelium von der Antike verkündeten, wurden von Jahr zu Jahr verstärkt: die führenden Geister der Nation stellten sich in den Dienst der Sache. Kein Wunder, daß man von der oft erprobten Gewalt ihrer Worte sich auch da fortreißen ließ, wo der Vasarische Hirtenknabe Giotto ein besserer Lehrmeister gewesen wäre.

Und doch liegt eine Größe in diesem Irrtum, vor der wir uns in Bewunderung beugen müssen. Die Entdeckung der alles überragenden Würde der antiken Kunst hat, so verhängnisvoll ihre Umsetzung in die künstlerische Praxis gewesen ist, eine Blüte geistig-ästhetischer Kultur zur Folge gehabt, auf die wir jetzt nach hundert Jahren nur mit stillem Neid hinüberblicken können. Die heute weitere Schichten durchsickernde Bildung und all die Segnungen unseres Maschinenzeitalters bieten keinen vollgültigen Ersatz für jene Tage, in denen ein kleiner Kreis des geistigen Adels eine einheitliche Kultur repräsentierte. Die Zeiten, in denen ein preußischer Staatsminister mit den Worten in den Tod ging: „Haltet mir die Gipse rein, denn das ist die Hauptsache"[1]), erscheinen uns wie ein Märchen aus ferner schöner Vergangenheit.

Die historische Betrachtung des Klassizismus ist bisher über allgemeine Übersichten und die eine oder andere Monographie kaum hinausgekommen. Das Interesse an der Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Formensprache wird in dieser Periode zu wenig befriedigt, als daß man nicht lieber dem unbeholfensten Gestammel eines obskuren Trecentisten nachgegangen wäre, ehe man sich zu den Kunstwerken aus der Höhezeit unserer deutschen Kultur wandte. Die größte Schwierigkeit bildet der Mangel an photographischem Material, das ein vergleichendes Studium der Entwicklung in den führenden Ländern, Frankreich, Italien und Deutschland ermöglichte. Zwar sind wir durch umfangreiche Biographieen der Häupter der Bewegung auf plastischem Gebiet, Canova und Thorwaldsen, fast über jeden Tag ihres Lebenslaufs unterrichtet, dennoch ist für die Aufdeckung der äußerst komplizierten Zusammenhänge des romanischen und germanischen Klassizismus noch so gut wie nichts getan. Julius Langes Buch über Thorwaldsen steht hier als einziger Grundpfeiler einer noch zu leistenden Arbeit. Es erwächst der Forschung eine Aufgabe von ähnlicher Schwierigkeit, wie sie etwa ein Zoologe zu überwinden hat, der sich mit der Systematik der Antilopengattungen beschäftigt. Die Grenzen zwischen Typus und Individuum sind oft bis zur Unkenntlichkeit verwischt. Es ist ver-

[1]) Worte Wilhelm von Humboldts (s. „Gabriele von Bülow", 348).

hältnismäßig leicht, über so scharf umrissene Persönlichkeiten wie die Quattrocentisten stilistische Analysen herzustellen — für die alle aus derselben Quelle abgeleiteten und oft nur durch winzige Nuancen voneinander getrennten Arbeiten der klassizistischen Plastiker dagegen ist, zumal bei dem schon betonten Mangel an Abbildungsmaterial, die Vergleichung so gut wie unmöglich, die Gewinnung sicherer Resultate einstweilen ausgeschlossen.

Die kunsthistorische Arbeit hat erst da wieder eingesetzt, wo in der norddeutschen Plastik Werke entstanden, die unserem heutigen Empfinden näher stehen. Wir besitzen das in jeder Beziehung erschöpfende Monumentalwerk der Brüder Eggers über Rauch und dürfen auch über Schadow bald ein Buch aus berufener Feder erwarten. Einstweilen bietet die Zeit von 1750—1850 dem historischen Blick noch ein ungeheures Trümmerfeld dar; unendlich viel Staub hat sich über die Namen gesenkt, die damals in aller Munde waren, und ich glaube nicht zuviel zu behaupten, wenn ich vermute, daß auch der Künstlername, den dieses Buch trägt, nicht nur weiteren Kreisen der Liebhaber, sondern den meisten selbst der Fachgenossen ein völlig neuer sein wird.

Friedrich Tieck, der Bruder des Romantikers, war bei seinen Lebzeiten eine jedem Gebildeten bekannte Größe. Es gibt in den zahl- und umfangreichen Briefwechseln und Memoiren aus den Tagen der Romantiker kaum ein Werk, in dem sein Name nicht wenigstens genannt wäre. Seine Lebensbeziehungen weisen eine lückenlose Reihe der ersten Geister der Nation auf. Wieland, Goethe, Schiller, die Romantiker mit ihrem Anhang, die Humboldts, Frau von Staël und ihr Kreis, fast alle großen Künstler der Zeit: Canova, Thorwaldsen, Schadow, Rauch, Schinkel, Rietschel, um nur die ersten Namen zu nennen, haben irgend ein persönliches oder künstlerisches Verhältnis zu Tieck gehabt. In einem nach menschlichem Durchschnittsmaß reichlich langen Leben konnte er zurückblicken auf die Zeiten Friedrichs des Großen, Friedrich Wilhelms des Zweiten, des Dritten und Vierten, auf die französische Revolution, die Napoleonischen und die Freiheitskriege, schließlich noch auf die Tage von 1848. Von den Zeiten des absterbenden Rokoko, der Davidschule, der Nazarener an erlebt er als Zeitgenosse

Schadows, als persönlicher Freund Rauchs und Schinkels die ganze Entwicklung des Klassizismus von den frühesten Anfängen bis zu ihren letzten Ausläufen.

Tiecks eigene Stellung in der Kunstgeschichte ist die eines in der Schule Schadows beginnenden und durch die französischen Plastiker strengerer Richtung sowie namentlich durch David ausgebildeten Vertreters des gegen den Rokoko-Klassizismus Canovas emporkommenden neuen Hellenismus, der seinen Höhepunkt in Thorwaldsen findet. Was ihn von diesem Haupt der Bewegung trennt, ist einerseits das Gefühl für das Material des Marmors, das dem Dänen so oft abgeht und seinen Arbeiten den Charakter des Gipsmäßigen verleiht — Tieck verfügt über einen weit größeren Reichtum in der Analyse der Einzelform — andererseits jedoch steht er hinter ihm zurück in dem organischen Aufbau seiner Figuren und der Leichtigkeit und Flüssigkeit der Umrisse. Im Ganzen besteht trotz der gemeinsamen Tendenz nach der „reinen" Antike eine große Kluft zwischen dem naiv-sinnlich schaffenden Thorwaldsen, der über die stoffliche Bedeutung seiner eigenen Schöpfungen kaum Auskunft zu geben wußte, und dem gelehrten, schwer produzierenden Tieck, dessen Arbeiten stets unter einem zu starken Zusatz von Reflexion und verstandesmäßig Erfundenem leiden. Rietschel hat einmal das schrecklich-wahre Wort von der „Systematizität" aller Tieckschen Werke ausgesprochen, von dem er nur seine „meisterhaften Büsten" ausgenommen wissen will. Wir können uns diesem Urteil auch heute durchaus anschließen. Man merkt Tiecks Schöpfungen an, daß sie einem hoch kultivierten Geist entsprangen, der sein lebelang seine Zeit zwischen bildender Kunst und Literatur teilte und der Lektüre und dem Studium manche Stunde opferte, die der Produktion hätte gehören müssen.

Die Beziehungen Friedrich Tiecks zu den literarischen Größen der Zeit bilden einen Hauptbestandteil seiner Biographie. Die Beachtung, die meine vor acht Jahren als Berliner Dissertation erschienene Zusammenstellung der wichtigsten Dokumente über die Tiecksche Jugendgeschichte bei den Literarhistorikern gefunden hat, bot mir die Belehrung, daß eine nochmalige Behandlung des Themas und eine Vollendung der nur zu einem Dritteil gelieferten

Biographie des Künstlers keine nutzlose Arbeit sei.[1]) Die historische Kenntnis der letzten Blütezeit unserer Literatur ist durch jahrzehntelange emsigste Forschung zu einem Grade der Vollständigkeit und Akribie gelangt, daß für eine Arbeit, deren kunstgeschichtliche Resultate erst durch den zeitgeschichtlichen Hintergrund Wert erhalten, die Forderung möglichst lückenloser Vollständigkeit sich ergab. Daher die für die eigentliche Kunstgeschichte oft ganz belanglosen, soweit möglich im Wortlaut der Originale mitgeteilten Dokumente für die äußere Lebensgeschichte Tiecks, vor allem für seine Beziehungen zu Goethe. Schließlich ist es nicht zuletzt der Abglanz dieses leuchtenden Gestirns, der das sonst dunkle Erdenwallen unseres Künstlers der Vergessenheit entreißt. Außer dem älteren Schlegel war es vor allem Goethe, der mit Wort und Tat für die Kunst Friedrich Tiecks eintrat.

Endlich ergab sich das rein-menschliche Problem, den Lebensbedingungen eines Künstlers nachzugehen, der nie von seinem Talent oder der Gunst des Glücks getragen, in selbstloser Aufopferung für andere ein schweres sorgenreiches Leben mit der inneren Heiterkeit eines Optimisten durchgekämpft hat, um noch am Ende seiner Laufbahn, nachdem sich Ehren und Ämter eingestellt, von einer vernichtenden Katastrophe ereilt zu werden.

Gegenüber dem Reichtum dieses Lebens erscheint das hier Gebotene als ein Trümmerhaufen. Die Aufgabe konnte nur sein, all die vorhandenen Reste zu sammeln und zu ordnen. Es gibt viele tote Stellen in dieser Biographie, wo die Quellen im Sande verliefen, und ich darf nicht behaupten, daß all die kleinen Bäche, aus denen sie gespeist wurde, sich zu einem wirklichen Lebenslauf vereinigt haben.

Allen denen aber, die mir bei der oft schwierigen Arbeit des Sammelns durch die freundlich gewährte Freiheit in der Benutzung der Dokumente ihre Unterstützung haben zuteil werden lassen, sei an dieser Stelle ein herzlicher Dank gesagt. Derselbe gebührt in erster Linie den Vorständen der Weimarer Sammlungen, Archive und Bibliotheken, den Herren Geheimräten von Bojanowski, Dr. Ruland

[1]) Die ältere Schrift (entsprechend den Kapiteln I—III) ist durch die vorliegende Neubearbeitung als erledigt zu betrachten.

und Prof. Dr. Suphan, sowie den Herren Dr. Schüddekopf und Dr. Wahle; ferner Herrn Professor Dr. Schnorr von Carolsfeld, Direktor der Kgl. öffentl. Bibliothek in Dresden, Herrn Professor Hundrieser, Direktor des Raucharchivs in Berlin, sowie den Herren Beamten des Geheimen Staatsarchivs in Berlin. Herrn Geheimrat Professor Dr. Kekulé von Stradonitz bin ich für wertvolle Winke zur Auffindung des künstlerischen Nachlasses Tiecks zu Dank verbunden, Herrn Dr. Kern an der Kgl. Nationalgalerie, Herrn Direktorial-Assistent Dr. Vöge, der Generalintendanz der Kgl. Schauspiele sowie dem Inspektor der Gipsformerei der Kgl. Museen, Herrn Siecke, für freundliche Beihilfe bei der Besichtigung der Originale und Gipsabgüsse der Tieckschen Werke. Der Freifrau von Heinz, geb. von Bülow auf Schloß Tegel verdanke ich die Mitteilung äußerst wertvoller Briefe Tiecks an Caroline von Humboldt, der Generalverwaltung der Kgl. Museen die Einsicht in die Akten über Tiecks Amtsführung, Herrn Dr. Kroker an der Stadtbibliothek in Leipzig die Benutzung der Zarnckeschen Goethe-Sammlung. Weitere Dokumente wurden mir durch die Direktion der Handschriften-Abteilung der Kgl. Bibliothek in Berlin, sowie durch den Besitzer vieler interessanter Tieck- und Humboldt-Reliquien, Herrn Arthur Runge in Charlottenburg zugänglich gemacht. Für gelegentliche willkommene Beiträge und Hinweise bin ich den Herren Dr. Hans Wendland und Dr. Walther Friedlaender verpflichtet. Auch dem Verleger Herrn Hiersemann sei für seine unermüdliche Sorgfalt bei der äußeren Gestaltung des Buches ein herzliches Wort des Dankes gesagt.

All diese Kräfte in Bewegung gesetzt zu haben, ist das Verdienst meines hochverehrten Lehrers Heinrich Wölfflin, ohne dessen aufmunternden Zuspruch die Arbeit kaum vollendet worden wäre.

Ein Buch, das den heiligsten Namen der Nation auf vielen Seiten nennt, bedarf, ehe es sich ans Tageslicht wagt, einer Visitation. Daß der Erste der Paladine Goethes in unseren Tagen es nicht verschmäht hat, auf die Arbeit des ehemaligen Schülers noch in letzter Stunde seinen prüfenden Blick zu richten, sei ihm hier innigst gedankt.

Die Einführung eines zweiten kleineren Schriftgrades in einigen Partieen des Buches (S. 26, 45 etc.) soll diejenigen Stellen als untergeordnet kennzeichnen, die die Schilderung des Lebenslaufs des Künstlers durch die Besprechung weniger bedeutender Werke und verschiedene literarische Exkurse unterbrechen.

Das Verzeichnis der Quellen befindet sich am Schluß und bringt den vollständigen Titel der im Text nur kurz zitierten Werke. — Über die Orthographie der Tieckschen Briefe sei hier noch bemerkt, daß ich die sehr willkürliche Schreibart der Originale nur bei der Mitteilung g a n z e r Stücke beibehalten habe. Hier war dieselbe geboten, nicht nur nach der heutigen Gepflogenheit bei der wissenschaftlichen Edition solcher Dokumente, sondern auch weil in diesem speziellen Fall schon früher einmal die eigenartige Orthographie des Künstlers mit ein Grund gewesen ist, ein seinem Bruder zugeschriebenes Dokument ihm zuzuweisen (s. S. 138, Anm.). Für die Zitate von kleinerem Umfang und Bruchstücke von Briefen habe ich jedoch geglaubt, von der Freiheit der Umsetzung in die heutige Schreibweise Gebrauch machen zu dürfen.

INHALTS-ÜBERSICHT

ZWEITER TEIL: ITALIEN (1805—1819)

ANHANG

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Die Abbildungen bringen nur eine kleine Auswahl der Werke Friedrich Tiecks. Das ganze Lebenswerk des Künstlers ist im Spezial-Artikel des Registers aufgeführt. Da das Hauptgewicht der vorliegenden Arbeit (nach den in der Einleitung erörterten Gesichtspunkten) auf der Darstellung der Lebensgeschichte beruhen mußte, so kam es darauf an, das historisch interessanteste Material, die Goethebüsten, in den Vordergrund zu stellen, während von den übrigen Werken nur das eine oder andere Hauptstück ausgewählt werden konnte. Diese Beschränkung hatte einige Willkürlichkeiten in der Zusammenstellung der Abbildungen zur Folge, auch konnte das mit Recht verpönte Drehen der Büsten bei den meist sehr ungünstigen Beleuchtungsbedingungen am Standort der Originale nicht überall vermieden werden.

Mit Ausnahme der Nummern 5, 6 und 10 liegen überall erstmalige Aufnahmen nach den Originalen vor. Das bisher bekannte Material der Originalbildnisse Goethes wird durch die hier neu veröffentlichten Tieckschen Goethebüsten von 1801 und 1820 vermehrt. Die bei Zarncke ungenügend reproduzierten Stücke auf Tafel III sind durch neue Aufnahmen nach den jetzt in den Besitz der Leipziger Stadtbibliothek übergegangenen Original-Photographieen ersetzt worden. Die Abbildung der Neckerstatue verdanke ich dem freundlichen Entgegenkommen der Redaktion der Gazette des Beaux-Arts in Paris. Die übrigen Aufnahmen sind von dem Photographen Carl Günther in Berlin angefertigt worden.

Erster Teil

Jugendjahre (1776—1805)

I. Lehrjahre in Berlin
(1776—1797)

Ein merkwürdiges Schicksal hat gewollt, daß die bedeutendsten Führer der Kunst auf den neuen Wegen zum Griechentum im 18. und 19. Jahrhundert aus dem kunstarmen Norden hervorgingen: Carstens und Thorwaldsen sind Dänen; Winckelmann und Schinkel stammen sogar aus derjenigen deutschen Landschaft, die ihrem Charakter nach am letzten dazu berufen schien, junge Hellenen zu produzieren: aus der Mark Brandenburg. Der Klassizist, dessen Spuren wir uns nachzugehen bemühen wollen, ist geborener Berliner und hat zwei Drittel seines langen Lebens in der Vaterstadt zugebracht.

Drei Jahre nach seinem Bruder Ludwig, dem Romantiker, erblickte Christian Friedrich Tieck in demselben Hause der Roßstraße, das heute eine Gedenktafel für den Dichter schmückt, am 14. August 1776 das Licht der Welt.

Die schlichte warmherzige Biographie Ludwigs von Rudolf Köpke entwirft ein äußerst anschauliches Bild von der Jugend der Geschwister Tieck. Ihr verdanken wir es, wenn des Bildhauers erste Lebensjahre für uns nicht völlig in Dunkel gehüllt sind, wie wir es bei einem Manne erwarten könnten, der weder selbst auf die Überlieferung seiner reichen Lebensschicksale Wert gelegt, noch einen pietätvollen Freund oder Schüler gefunden hat, der diese Arbeit für ihn übernahm.

Die beschränkten, jedoch nicht drückenden Verhältnisse einer kleinbürgerlichen Familie waren auch für die Brüder Tieck die Keimstätte künftiger Größe. Die energische Zucht eines klugen umsichtigen Vaters, der in den Mußestunden, die ihm die Ausübung seines Seilergewerbes übrig ließ, Erholung in den damals alle Welt bewegenden Dichtungen des jungen Goethe suchte, und die liebevolle Obhut einer frommen, geistlichen Poesien sich zuneigenden Mutter gaben die Gewähr für eine sorgfältige Erziehung der Kinder. Den künstlerischen Trieben freilich, die sich früh bei den beiden Söhnen und der geistig ihnen nacheifernden Tochter Sophie regten, wurde vorläufig nur wenig Beachtung geschenkt.

Um so enger knüpfte diese gemeinsame Neigung zu künstlerischer Betätigung das Band zwischen den Geschwistern. Die dichterischen Versuche des Bruders und der Schwester dienten Friedrich Tieck zur ersten Gelegenheit, seine zeichnerischen Talente zu entfalten. Zu den kleinen Dramen, die Ludwig entwarf, lieferte er die Dekorationen, und als später diese Spielereien durch regelrechte theatralische Aufführungen im Hause des gastfreundlichen Musikers Reichardt abgelöst wurden, sorgte er auch hier für den nötigen Bedarf an Panzern, Helmen und anderen Requisiten für die Ritterstücke, wobei er, wie erzählt wird, „den edlen Rost des Altertums täuschend nachzuahmen“ verstand.[1])

In väterlicher Fürsorge für die Zukunft der Söhne, deren Begabung ihm nicht verborgen bleiben konnte, wollte der alte Tieck trotz seiner beschränkten Mittel ihnen eine gelehrte Bildung angedeihen lassen. Seit 1782 besuchte Ludwig das Friedrich-Werdersche Gymnasium; der drei Jahre jüngere Friedrich folgte ihm dorthin. Doch war seiner Gymnasiastenlaufbahn im Gegensatz zu seinem Bruder keine lange Dauer beschieden. Bei dem träumerischen Knaben, der sich die Langeweile der Grammatik- und Religionsstunden durch Betätigung seiner Zeichenlust zu verkürzen suchte, stellten sich alsbald Unlust zum Lernen und damit die Klagen der Lehrer über seine Trägheit und mangelnde Begabung ein.

Zum Glück zögerte der lebenskluge Vater nicht lange, dem

---

[1]) Köpke I, 79.



Sohn die Laufbahn zu eröffnen, auf der er allein seinem wahren Beruf entgegenreifen konnte: Im Atelier des Bildhauers Bettkober, in das Tieck mit dreizehn Jahren (1789) eintrat, empfing er den ersten Unterricht im Modellieren und in der Führung des Meißels.

Tiecks Lehrzeit fällt in den Beginn des letzten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts. Die bildende Kunst stand in Berlin, wie in ganz Deutschland, noch völlig im Banne der Nachahmung französischer Vorbilder. Von dem neuen Aufschwung, den die deutsche Plastik in den folgenden Jahrzehnten nehmen sollte, war um diese Zeit noch nichts zu spüren. Der vierundzwanzigjährige Schadow, der eben (1788) zum Hofbildhauer ernannt worden war, schuf erst drei Jahre später im Grabmal des Grafen Alexander von der Mark das erste Monument des Übergangs vom französischen Manierismus zu der edleren Formensprache der folgenden Epoche; der mit Tieck fast gleichalterige Rauch, in dessen Knabenseele der Eindruck des Trippelschen Goethe zu Arolsen die Ahnung des künftigen Berufes in weiter Ferne aufdämmern ließ, erhielt erst zwanzig Jahre später den Auftrag zu seinem ersten großen Werk, dem Denkmal der Königin Luise. Einstweilen leiteten in Berlin noch die von Friedrich dem Großen an Hof und Akademie berufenen italienischen und französischen Bildhauer entweder selbst oder durch ihre Schüler den Unterricht der heranwachsenden Generation.

Als unser Künstler, der später der strengste Vertreter der antikisierenden Richtung unter den Bildhauern der älteren Berliner Schule wurde, den ersten Unterricht empfing, war der Hofbildhauer Tassaert eben gestorben, von dem uns Schadow die Äußerung berichtet, es gäbe etwa „acht oder neun Antiken, die gut und musterhaft wären, doch fehle allen, bei der Richtigkeit der Verhältnisse und anderen Vollkommenheiten, die Anmut (la grâce)“.[1])

Tiecks Lehrer, Sigmund Bettkober (1746—1818), heute ein völlig vergessener Mann, war Schüler Georg Friedrich Schmidts und arbeitete später mit Schadow gemeinsam am Skulpturenschmuck des Brandenburger Tores. Er scheint den Ausspruch seines Akademie-Kollegen Tassaert gerechtfertigt zu haben, der sich einst bei dem

[1]) Julius Friedlaender: Gottfried Schadows Aufsätze und Briefe, 3.

Minister Heinitz in seiner derben vlämischen Art über ihn äußerte: „Excellence, vous m'avez donné un âne pour confrère.“[1]) Mehr als das Rein-Mechanische des bildhauerischen Metiers konnte er Tieck nicht beibringen. Im übrigen wurde in seinem Atelier nach Gipsabgüssen gezeichnet und das damals beliebte Kopieren französischer Kupferstiche eifrig betrieben. Für die Befriedigung des Verlangens nach großen künstlerischen Eindrücken war Tieck auf sich selber angewiesen. In der Kupferstichsammlung seines Lehrers fand er Dorignys Stich nach Daniele da Volterras Kreuzabnahme und die damals weitverbreiteten, von Fernow so gepriesenen und auch von Goethe im „Winckelmann“ gerühmten Stiche Domenico Cunegos nach den Deckengemälden in der Sistina; es waren die einzigen Kunstwerke, über deren Betrachtung er das alltägliche Einerlei seiner Ateliertätigkeit vergessen konnte. Was ihm jedoch den Aufenthalt bei Bettkober fast zur Qual machte, war die pedantische Beschränktheit, mit der sein Meister ihn an dem Genuß poetischer Lektüre, dem sich der junge Tieck schon damals mit großem Eifer hingab, zu verhindern suchte, unter der Begründung, daß dies wohl einem Gelehrten, aber keinem Künstler anstehe.

Die sechs Jahre Lehrzeit, die der Vater kontraktlich mit Bettkober verabredet hatte, mußten jedoch trotz aller Klagen eingehalten werden. Eine Erleichterung in dieser Prüfungszeit wurde Tieck nur dadurch zuteil, daß er die Erlaubnis erhielt, am Zeichenunterricht in der Akademie teilzunehmen. Nach dem Ablauf seiner Lehrzeit (1794) erhielt er für eine Nachbildung des borghesischen Fechters[2]) die von der Akademie als Preis ausgesetzte Medaille. Bald darauf

[1]) Schadow: Kunstwerke und Kunstansichten, 171. — Der ältere Schlegel schreibt in seiner Besprechung der Berliner Kunstausstellung von 1803 (Zeitung für die elegante Welt, Sp. 44): „Von Herrn Professor Bettkober ein sitzender Friedrich II, in hohem Alter mit der Flöte in der Hand, dem es gänzlich an Knochen fehlt und wovon der altfränkische Lehnstuhl das Beste“. — Eine Statue Friedrich Wilhelms I. (nach seinem Modell 1797) im Hohenzollern-Museum zeigt ihn als Nachahmer Schadows.

[2]) Identisch (?) mit einem „Gladiateur in Thon nach Coustou“, den das Verzeichnis der akademischen Kunstausstellung von 1793 nennt. In dem folgenden Jahre (1794) erschien von Tieck ein Basrelief: Ulysses in der Unterwelt nach einem Kupferstich von Bouchardon.

trat er in Schadows Atelier ein, der nach Tassaerts Tode dessen Ämter als Hofbildhauer und als Lehrer an der Akademie bekleidete. Schadow, damals erst dreißig Jahre alt, nahm sich des jungen Kunstgenossen auf das wärmste an. Spuren der Kunstrichtung, der Schadow seine Stellung in der Geschichte verdankt, suchen wir bei seinem Schüler freilich vergeblich. Die Verehrung der Antike ist das einzige, was beide gemeinsam haben.

Das freundschaftliche Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler wurde schon wenige Jahre darauf getrübt; ein Vorfall in Weimar zeigt sie bereits als Rivalen. Einstweilen jedoch wandte Schadow dem jungen Tieck, den er später selbst als den bedeutendsten unter seinen damaligen Schülern bezeichnete, sein volles Interesse zu, das er auch äußerlich betätigte, indem er ihm beim Minister Heinitz ein Stipendium zu einer Romreise auswirkte.[1]) Die Arbeiten, die er damals von seinem Schüler aufweisen konnte, sind heute längst untergegangen; jedenfalls wurde Schadows Gesuch durch den Umstand unterstützt, daß Tieck im Jahre 1795 bei einem Preisausschreiben Friedrich Wilhelms II. zur Verherrlichung des Baseler Friedens mit einem Basrelief als Sieger hervorgegangen war, das Amor darstellte, wie er dem Mars eine Flöte hinreicht, während im Helm des Kriegsgottes ein Taubenpaar nistet.[2]) Das Gesuch des Lehrers hatte Erfolg, indem Heinitz dem jungen Bildhauer das übliche Stipendium von 200 Talern jährlich für die Zeit von 1797 bis 1801 bewilligte.

In Tiecks äußerem Leben hatte sich inzwischen manches verändert. Dasselbe Jahr 1794, in dem er in Schadows Atelier eintrat, führte seinen Bruder Ludwig von der Göttinger Universität nach Berlin zurück. Die drei Geschwister fühlten sich den engen Verhältnissen im Elternhause entwachsen; Ludwig wollte ungestört seinen literarischen Studien nachgehen und bezog mit der gleichgesinnten Schwester eine gemeinsame Wohnung. Der Freundeskreis des jungen Dichters nahm auch den Bruder in seine Mitte auf. Wackenroder und Bernhardi wurden bald seine vertrauten

[1]) Schadows Gesuch vom 30. März 1797 ist in den Akten des Geh. Staatsarchivs erhalten.

[2]) Katalog der Kunstausstellung 1795.

Freunde, das Haus der Rahel Levin[1]) öffnete ihm seine Pforten, und der Umgang mit der hier verkehrenden geistigen Elite des damaligen Berlin führte seiner schon lange heimlich gehegten Liebe zu literarischen Studien neue Nahrung zu. Diese Neigung, die ihn für sein ganzes Leben nie verließ und der er noch im spätesten Alter oft die besten Stunden der Arbeit opferte, erlaubte ihm, mit den Führern der Romantik in persönlichen Gedankenaustausch zu treten. Die enge Freundschaft, die ihn mit dem älteren Schlegel verband, hatte die Gewähr ihrer langen Dauer nicht zuletzt in dem Austausch der künstlerischen und literarischen Schöpfungen beider Freunde.

Eine kurze Reise nach Dresden im Herbst 1796 wurde für den Bildhauer zum ersten größeren Ereignis außerhalb der Vaterstadt. Der Besuch der Mengsschen Sammlung, aus der die Künstler und Ästhetiker der romantischen Epoche ihre Hauptkenntnis der Antike schöpften, hat auch auf Tieck befruchtend gewirkt. Ein paar Porträtmedaillons in der Form, wie sie später David d'Angers zu unzähligen Malen für seine Reliefs berühmter Zeitgenossen verwendet hat, zeigen eine für das frühe Datum der Entstehung (1796) sehr bemerkenswerte Strenge und Sachlichkeit der Behandlung, wobei es freilich schwer zu entscheiden sein wird, inwieweit die mangelnde Belebung der Köpfe auf Rechnung jugendlichen Nichtkönnens oder bewußter Enthaltsamkeit des Klassizisten zu setzen ist. Die Dargestellten sind außer Rahel Levin seine auf einem Doppelbild vereinigten Geschwister Ludwig und Sophie, denen Tieck hier ein Denkmal der engen Gemeinschaft früher Zeiten gesetzt hat.[2]) Ein Jahr darauf

---

[1]) Mit Rahel Levin selbst scheint Tieck in näheren Verkehr getreten zu sein. In einem auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Brief versucht der Einundzwanzigjährige in höchst unbeholfener Weise der gefeierten Dame seine Verehrung auszusprechen. Die Nationalgalerie besitzt ein bronzenes Medaillonrelief der Rahel von Tiecks Hand aus demselben Jahre 1796 (No. 2084 des Katal. der Jahrhundert-Ausstellung von 1906; ein Abguß davon in der Bibliothek zu Weimar). Sie selbst spricht über das Werk in einem Brief an Varnhagen von Ense: „. . Es existieren zwei Abbildungen von mir, ein Basrelief von Tiecks frühster Arbeit . . . und das Bild, welches bei meinem Bruder hängt; beide finde ich sehr ähnlich: und es sind mit die widerwärtigsten Gesichter für mich, die ich kenne . . Der Ursprung liegt im Kinn" (Briefwechsel zw. Varnhagen und Rahel, III, 310).

[2]) Original im Besitz des Prof. W. Bernhardi in Berlin. Eine Abbildung im 1. Bd. der Memoiren Theodor von Bernhardi's.

(1797) begab er sich auf die Studienreise, die ihn, wie er hoffte, nach Italien führen sollte. Es war dasselbe Jahr, in dem Rauch als Lakai in preußische Hofdienste trat.

II. Studienjahre in Paris
(1797—1801)

Zu den Männern, mit denen Friedrich Tieck während seines Berliner Aufenthalts in Berührung gekommen war, gehörte Wilhelm von Humboldt. Die nahen Beziehungen, welche die gelehrten Brüder jederzeit mit Dichtern und Künstlern unterhielten, mögen den jungen Bildhauer, wohl durch Vermittlung Ludwigs, in jenes gastliche Haus geführt haben. Der eben erfolgte Tod der Mutter brachte die Söhne in den Besitz eines ansehnlichen Vermögens und gab ihnen vor allem die Möglichkeit, ihre lang gehegten Reisepläne zu verwirklichen.

Auch ihr nächstes Ziel war Italien; für später waren Frankreich, England und Spanien in Aussicht genommen. Da zu gleicher Zeit der ihnen befreundete Wilhelm von Burgsdorf, der „Lothario“ der Romantiker,[1]) zur Reise nach dem Süden rüstete und sich erbot, den jungen Tieck „mitzunehmen“,[2]) so ergab sich für den Künstler die glückliche Gelegenheit, unter dem Schutz und der Führung dieser mit allen Mitteln reichlich ausgestatteten Gefährten seinen ersten Ausflug in die Welt zu unternehmen.

Die Reise ging über Dresden nach Wien, wo Burgsdorf mit Tieck Mitte Juli 1797 eintraf; die Humboldts folgten bald darauf und bezogen Quartier in der Nähe. Über Tiecks Aufenthalt in Wien fehlt uns nähere Kunde, nur aus einem seiner Briefe aus der Pariser Zeit erfahren wir, daß er die Bekanntschaft Fügers machte

[1]) Über ihn vgl. Hettner in der Allg. Deutsch. Biogr. — Seine Zuneigung für Tieck scheint sehr warm gewesen zu sein; vgl. Burgsdorfs Brief vom 30. Aug. 1797 (Neue Briefe von Caroline v. Humboldt her. v. A. Leitzmann, 139).

[2]) Dies ergibt sich aus dem Begleitschreiben, das Tieck dem Stipendiengesuch Schadows beifügte (Akten des Geh. Staatsarchivs zu Berlin).

und eine Büste seiner Frau anfertigte.[1]) Im übrigen gibt ihm Caroline von Humboldt, die zeitlebens eine seiner treuesten Beschützerinnen war, das Zeugnis großen Fleißes.[2])

Die Fortsetzung der Reise von Wien aus stieß alsbald auf Hindernisse. Die Nachrichten von den Kriegsereignissen in Oberitalien, das Bonaparte in jenen Tagen mit seinen siegreichen Truppen durchzog, zwangen Tieck und seine Genossen, ihren Plan einstweilen zu ändern und den zweiten Teil des Reiseprogramms zum ersten zu machen — sie wandten sich nach Paris. Tieck, der durch diese Wendung am härtesten betroffen wurde, entschloß sich, das Schicksal der Freunde zu teilen, zumal er hoffen durfte, in den reichen Kunstsammlungen der französischen Hauptstadt einen Ersatz für Italien zu finden, und zugleich die Aussicht hatte, die damals von hier ausgehende Kunstbewegung an Ort und Stelle selbst kennen zu lernen.

Die großen politischen und sozialen Umwälzungen, unter deren Eindruck Paris noch in den Tagen stand, als die Reisenden es betraten[3]), hatte auch auf geistigem Gebiet neue Zustände heraufgeführt. Die Kunstwelt, in die der junge Bildhauer eintrat, brauchte bereits für die letzten Vertreter des Rokoko das Schimpfwort „académiciens". Unter der Führerschaft Louis Davids war jene Wendung zum Klassizismus eingetreten, die mit der parallelen Bewegung auf dem Gebiete der Plastik in Italien und Deutschland eine neue Kunstepoche eröffnete und ganz Europa mit einer Schar von Nachbetern des neuen Evangeliums von der alleinseligmachenden Antike erfüllte, denen wir heute eher geneigt sind, den Titel

---

[1]) An A. W. Schlegel, 20. Juli 1800: „Ich habe gehört, Sie würden einen Teil des Herbstes in Wien zubringen und den Winter. Sie werden dort vielleicht die Bekanntschaft mit Künstlern machen, unter denen der Mahler Füger natürlich oben ansteht. Sie würden mich sehr verbinden, wenn Sie mich in sein Gedächtnis zurückrieffen. Er wird sich meiner leicht erinnern, da ich das Porträt seiner Frau gemacht, die vor 3 Jahren sehr hübsch und eine der leidlichsten Tragischen Schauspielerinnen war." (Bibl. Dresden, ungedr. Klette's Verz. 83 No. 1.)

[2]) A. Leitzmann a. a. O. 21.

[3]) Die Reise ging in Begleitung des Humboldt'schen Ehepaares und Burgsdorfs am 11. Oktober 1797 von Wien über München, Schaffhausen, Zürich und Basel nach Paris.

„Akademiker“ anzuhängen, als selbst den schwächsten Nachzüglern des von ihnen einst verachteten Rokoko.

Der Name Davids war seit 1785, dem Jahr der Horatier, über die ganze Welt verbreitet. In seinem Atelier fanden sich Maler sowohl wie Architekten, Bildhauer und Kupferstecher aller Nationen ein. Delécluze, dem wir so anschauliche Schilderungen aus dem Atelier Davids verdanken, nennt unter den Schülern jener Jahre die drei Bildhauer Bartolini[1]), „sculpteur de Florence“, Schwekle[2]) „sculpteur allemand“ und Tieck, „sculpteur de Berlin, frère du poète“; „car David recommandait à ses élèves de modeler en terre et avait à cœur de former des statuaires dans son école“. — Tiecks Eintritt in das Atelier Davids erfolgte im Oktober 1798. Er mag bei der Wahl seines Lehrers zunächst nur dem damals allgemeinen Zuge gefolgt sein: der Umstand, daß er volle drei Jahre sich der Leitung Davids anvertraute, läßt darauf schließen, daß er dort fand, was er suchte.[3]) Die wenigen französischen Plastiker jener Tage, die noch in den Bahnen Pigalles und Falconets wandelten, konnten ihn mit ihrer forcierten Theatralik und süßlichen Eleganz ebensowenig befriedigen, als der Naturalismus des großen Houdon ihm nachahmenswert erschien. Der Unterricht an der unter Pajous Leitung stehenden Akademie muß Tieck trotz der seinen eigenen Bestrebungen entgegenkommenden Richtung dieses Meisters auf strenge Form und engsten Anschluß an die Antike nicht befriedigt haben. Tieck selbst gesteht, daß er das Davidsche Atelier aufgesucht habe, um Komposition und Gewandung zu lernen. Zudem war David eben in die Epoche seiner Kunstanschauungen eingetreten, wo er das Ideal der griechischen Antike für das allein erstrebenswerte erklärte, wie er denn auch seine damals begonnenen Sabinerinnen im Gegensatz zu den Horatiern als das griechischere („plus grec“) und somit vollendetere Werk bezeichnete.[4]) Er hielt

---

[1]) Über Bartolini s. Teil II, Carrara.

[2]) Für Schweickle (Schüler Danneckers, 1779—1833).

[3]) Wach an Rauch 1816: „Das Studium der Natur in dem Atelier ist sehr gut eingerichtet und besonders unter Davids Aufsicht, der so erschrecklich schwer zu befriedigen ist, ganz erstaunend unterrichtend.“

[4]) „Peut-être ai-je trop montré l'art anatomique dans mon tableau des

von jetzt ab seine Schüler zum unmittelbaren Kopieren nach griechischen Vorbildern an und verwies sie insbesondere auf den Stil der älteren Basreliefs, in denen die Antike am reinsten und unverfälschtesten sich offenbare. Überhaupt sollten sie sich nie scheuen, bereits überkommene Typen, Bewegungen und Kompositionen von neuem zu behandeln; auch die Griechen hätten ihr ganzes Streben darangesetzt, schon vorhandene Ideen in die vollkommenste Form zu bringen; nicht in der Erfindung neuer Gedanken, Motive und Gegenstände bestehe die Arbeit eines echten Künstlers, sondern allein in der Art und Weise, wie er dieselben gestalte.[1])

Es unterliegt keinem Zweifel, daß diese Lehren Davids dem jungen Tieck die willkommenste Bestätigung der eigenen längst im stillen gehegten Überzeugungen waren. In den angeführten Worten seines Lehrers ist das Programm der ganzen Lebensarbeit Friedrich Tiecks enthalten. Auch die Verehrung, die er bis in sein spätestes Alter für David hegte, spricht dafür.[2]) Freilich, von dem Stil, in dem David selbst in seinen Sabinerinnen das Griechentum interpretierte, hat er sich glücklich freigehalten. Was er von ihm lernte, war die gründliche Durchbildung des Formendetails, die den besten Davidschen Arbeiten eignet und durch die Tieck sich wie sein Meister aus der Reihe der übrigen Klassizisten heraushebt. Ferner ist ein Nachklang des Davidschen Pathos durch alle Arbeiten Tiecks bis zu der späten Schinkelstatue zu verspüren, wie auch äußere Merkmale seines Stils, die Schlankheit der Proportionen und die eigenartig manierierte Haarbehandlung[3]) in den Frühwerken auf Davidschen Einfluß zurückgehen. Dagegen zeigt schon seine erste Arbeit aus der Pariser Zeit, über die wir genauere Kunde haben, daß er von dem wahren Wesen der Antike weit mehr erfaßt hatte als sein Lehrer.

Horaces; dans celui-ci des Sabines, je le cacherai avec plus d'adresse et de goût. Ce tableau sera plus grec" (!) — Delécluze, 71.

[1]) Delécluze, 62.

[2]) Bezeugt durch Raczynski: Geschichte der neueren deutschen Kunst III 190.

[3]) Die wie mit der Brennschere ausgezogenen flatternden Locken, in die David selbst seine Pferdemähnen auflöst (s. Sabinerinnen, Mad. Récamier); von Tieck im Porträt des Grafen Schlabrendorf in Schloß Tegel (s. u.) fast bis zur Unerträglichkeit nachgeahmt.

Im ersten Bande der 1800 erschienenen „Annales du Musée et de l'Ecole moderne des Beaux-Arts“ von C. Landon findet sich ein Bericht über die Konkurrenz um den grand prix de sculpture der französischen Akademie vom Vorjahre. Als Thema war ein Basrelief mit der Szene des Priamus im Zelte des Achill gegeben. Als Sieger gingen zwei Ausländer hervor, denen nach den Satzungen der Akademie jedoch nur die zweiten Preise zuerkannt werden durften, die Preußen Norblin und Friedrich Tieck. Der erstere wird als „élève de Stouf“[1]) bezeichnet, seine weiteren Schicksale sind unbekannt. Die „Annales“ geben auf zwei Tafeln Umrißstiche von C. Normand nach den Basreliefs der beiden Sieger. Die Szene ist das Zelt des Achill mit den üblichen Inventarstücken der antiken Historien. Die Agirenden sind Priamus, Achill und zwei Zeltgenossen. Norblins Achill wendet sich mit unwilliger Handbewegung von dem seine Knie umfassenden Priamus ab. Bei Tieck ist er schon halb besiegt; das Haupt auf den einen Arm gestützt, überläßt er in tiefes Sinnen versunken willenlos den andern Arm dem vor ihm knieenden Greise, der ihn inbrünstig ergreift. Abgesehen von der tieferen Auffassung des Moments hat das Tiecksche Relief den Vorzug größerer Geschlossenheit und Einheitlichkeit. Die Nebenfiguren, bei Norblin bloße Statisten, sind in die Haupthandlung hineingezogen: der ältere von beiden scheint eindringlich seine Gedanken über den Vorgang dem jüngeren Genossen mitzuteilen, der seinerseits erwartungsvoll auf Achill blickt, aus dessen Munde im nächsten Augenblick die Entscheidung fallen wird. Anstelle des willkürlichen Hin und Her der Richtungen dort ist bei Tieck das Bemühen unverkennbar, die Hauptlinien zusammenzuhalten. Alles in allem ist die Norblinsche Arbeit ein echtes Produkt der Davidschule, theatralisch in den Motiven, elegant in der Formengebung, zerrissen und unruhig in der Komposition trotz der wenigen Figuren. Die Schiedsrichter sprachen ihm den Vorzug vor dem Tieckschen Relief zu, das eins der frühsten Dokumente einer tieferen Auffassung der Antike bildet. Es steckt Carstensscher Ernst und Größe in dieser Arbeit.

---

[1]) Schüler Coustou's.

Von den übrigen Werken Tiecks aus seiner Pariser Zeit ist wenig auf uns gekommen. Ein Marmorrelief in Scheibenform mit dem Bildnis Wackenroders (1798)[1]) und ein ähnliches mit dem Porträt des Grafen Schlabrendorf (1800, in Marmor übertragen 1819)[2]) sind weniger als Porträtschöpfungen bemerkenswert als durch die Darstellungen auf den Rückseiten: bei dem ersteren eine schreibende Muse, bei dem letzteren ein etrurischer weiblicher Genius, beides sehr gewandte dekorative Arbeiten, schwungvoll in den Linien und reich im Detail der Formen. Frau von Humboldt berichtet ferner im November 1799 von einer Büste, die Tieck von ihr angefertigt habe,[3]) sowie von einer Zeichnung nach der damals in Paris befindlichen Madonna della Sedia in der Größe des Originals.[4]) Tieck selbst entschuldigt in einem Bericht an das Preußische Ministerium das Ausbleiben von Probearbeiten damit, daß er sich hauptsächlich mit Zeichnungen und Entwürfen beschäftigt habe, die bald nach der Entstehung wieder vernichtet worden seien. In welcher Richtung seine höheren künstlerischen Intentionen sich bewegten, erfahren wir aus einem seiner Briefe an Schlegel[5]):

„Ich trage mich," so schreibt er dem Freunde am 24. April 1801, „seit langer Zeit mit dem Plan eines Basreliefs, Philosophisch allegorischen Inhalts (lachen Sie nicht?), welches ich finde, daß es schon passend für unsere Zeit sein muß, da sich auch noch etwas anderes hierbei soll denken lassen, wie ich hoffe. Es ist aus Ihrem Gedicht Prometheus[6]) entlehnt, nur schiebe ich noch ein par andere Gedanken unter. Prometheus steigt mit der Fackel herab, er wünscht Themis (das Bild der höchsten Kultur, die göttliche Gerechtigkeit)

---

[1]) Marmorpalais in Potsdam.

[2]) Original im Schloß Tegel. Auf der Jahrhundert-Ausstellung 1906; Kat. No. 2083.

[3]) Leitzmann, Neue Briefe v. Caroline v. Humboldt, 28.

[4]) „Lettres à Geoffroi Schweighäuser" (trad. par A. Laquiante), Brief vom 15. Aug. 1800. Die Zeichnung soll sich nach der Aussage der Enkelin Carolinens im Besitz der Humboldt'schen Nachkommen in Ottmachau i/Schlesien befinden. Auf diese Zeichnung, nicht auf die oben erwähnte allegorische Komposition (wie Leitzmann a. a. O., 40 meint), beziehen sich jedenfalls die Worte Carolinens in dem bei L. zitierten Brief. Vgl. auch „Dorothea Schlegel und deren Söhne" II, 263.

[5]) Ungedr., Kgl Bibl. Dresden.

[6]) A. W. Schlegels Werke ed. Böcking I, 49.

mit sich zu führen, aber sie kehrt warnend zum Himmel zurück, nur Nemesis (die Rächerin) bleibt bei ihm zurück, die Parzen fangen an zu spinnen, die Furien als Bilder der Leidenschaften erwachen, und Pandora öffnet die Büchse... Die Tafel wird vollgepfropft von Figuren, von welchen jede eine neue Idee ausdrückt, und so die Gedanken vermehrt. Die Vernünftigen Bursche, welche besser verstehen was ein Kunstwerk ist, suche ich durch guthe Zeichnung und Gruppirung geneigt zu machen. Basreliefs sind zwar seit einigen Jahren auch in Deutschland nichts Neues mehr, doch läßt sich gewiß über die meinigen soviel sprechen, daß es allen Menschen gefallen muß. Und zum Ueberfluß muß es sehr schnell gemacht sein." — Ob die Arbeit je zur Ausführung gelangt ist, wissen wir nicht, jedenfalls geht aus den recht bedenklichen Ambitionen des Entwurfs hervor, wie Tieck nahe daran war, an einer der allegorischen Klippen seines literarischen Zeitalters zu scheitern. Derartige Themata waren, wie er selbst sagt, in jenen Tagen gang und gäbe,[1]) bei ihm war jedoch die Gefahr doppelt groß, auf solchen Abwegen die Ziele seiner Kunst aus den Augen zu verlieren.

Seine literarischen Studien bildeten wie in den Berliner Tagen auch hier in Paris einen wesentlichen Bestandteil seiner täglichen Arbeit. Sein Brief an Schlegel vom 20. Juli 1800 zeigt, wie er die neuen Erscheinungen der Literatur seiner Heimat mit dem lebhaftesten Interesse verfolgt. Er beklagt „unendlich, so von aller deutschen Literatur abgeschnitten zu sein, oder wenigstens alles so spät erst zu erhalten." „Seit einigen Tagen", fährt er fort, „habe ich hier den 4., 5. und 6. Band Ihrer Übersetzung des Schäkespear; mit welchem Vergnügen ich nach 3 Jahren zum erstenmal wieder König Johann und Heinrich den Vierten lese, können Sie denken. Vom Athenäum kenne ich leider nur das 2. Stück".[2]) Genährt wurden die vielseitigen geistigen Interessen Tiecks noch durch den persönlichen Verkehr, der ihn im Hause W. v. Humboldts mit vielen

[1]) Ähnliches enthält u. a. derselbe Band der „Annales", der Tiecks Preisarbeit brachte, ein Bild von Caraffe: L'Espérance soutient le malheur jusqu'au tombeau".

[2]) Der weitere Inhalt des Briefes, der Goethe betrifft, ist unten wiedergegeben.

Trägern berühmter Namen in Literatur und Kunst zusammenführte, unter anderen auch mit mehreren seiner Landsleute, denen jenes Haus ein „point de ralliement" war (Frau von Humboldt an Rahel Levin, 25. Mai 1798).[1] Hier schloß er seine Freundschaft mit dem jungen Gottlieb Schick, der damals ebenfalls bei David studierte, und lernte Frau von Staël kennen, mit der er bis zu ihrem Tode in nahen Beziehungen blieb; flüchtigere Bekanntschaften wie mit Henriette Mendelssohn, Jens Baggesen, dem Grafen Schlabrendorf, dem „Pater Brey" Leuchsenring und Brinkmann trugen zur Erweiterung seiner Menschenkenntnis bei.

Das abwechslungsreiche Leben, das Tieck in Paris führte, machte jedoch einer in der Fremde doppelt fühlbaren Vereinsamung Platz, als Wilhelm von Humboldt im Herbst 1799 und später abermals im Frühjahr 1801 dem Beispiel seines Bruders folgend nach Spanien ging und auch Burgsdorf sich ebendahin und bald darauf nach England begab. Tieck faßte in diesen Tagen sogar den Plan, Alexander von Humboldts Einladung, ihn auf seiner großen amerikanischen Reise zu begleiten, anzunehmen; nur die Aussicht auf eine noch weitere Entfernung von der Heimat und der Erfüllung seines Wunsches, Italien und die Antike zu sehen, konnten ihn von einem voreiligen Entschluß zurückhalten.

Abermals verwendet sich jetzt Schadow auf Tiecks Bitten zu seinen Gunsten und fordert vom Ministerium eine Verlängerung des Stipendiums für Italien unter Hinweis auf den französischen Akademiepreis.[2] Dies Gesuch scheint jedoch ohne Erfolg gewesen zu sein, denn im April 1801 wird Tieck bereits bestimmt in Berlin erwartet.[3] Vielleicht auch hat er die Entscheidung nicht abgepaßt,

---

[1]) Schlesier: Erinnerungen an W. v. Humboldt II, 7.

[2]) „Der größte Vorteil, welchen er nach seiner [T's] Meinung von dieser Konkurrenz gezogen habe, bestände darin: es durch die ihm gemachte wohlgegründete Critik eingesehen zu haben, daß ihm das Studium der Gewänder noch mangele, wogegen man aber sein Nackendes destomehr preise" (aus Schadows Gesuch vom 1. Nov. 1800, Akten d. Geh. Staatsarchivs zu Berlin).

[3]) „Fr. Tieck kann alle Tage aus Paris hier eintreffen, seine Schwester erwartet ihn ohne weitere Ankündigung" (A. W. Schlegel an Caroline 18. April 1801, Waitz II, 70).

denn der folgende Brief Schlegels an Tiecks Schwester gibt von einer neuen Wendung im Leben des Künstlers Kunde[1]):

„Jena 21. August 1801.

Werteste Freundin!

Den einen Brief, der zu spät für mich nach B. geschickt worden, habe ich richtig zurück erhalten. Ich wollte Sie hätten ihn aufmachen können, er war von meiner Schwägerin und enthielt eine Nachricht Wiedemanns über Ihren Bruder, die ich Ihnen nun selbst noch schreibe. P[aris][2]) d. 18. Juli: „Tieck reiset erst in 8 oder 14 Tagen von hier ab; ich war diesen Morgen bei ihm. Da die Gallerie der Italienischen Gemählde seit dem 14. Jul. eröffnet ist, so muß er diese noch so viel möglich sehen. Er arbeitet selbst sehr gut. Großes habe ich von ihm zwar nicht gesehen, aber auch aus dem Kleinen kann man ihn beurtheilen. Einige Porträts in Basrelief von Kindern hat er sehr hübsch gemacht." —

Sie sehen, daß dies in Ansehung der Ursache seines längeren Verweilens mit der Aussage Humboldts übereinstimmt. Doch wundern wir uns nach dieser fast, daß er noch nicht hier ist, denn heute sind es gerade 14 Tage seit Humboldt meine Frau besucht und versichert hat: Fr. T. folge ihm auf dem Fuße nach. — Ueber die Beschaffenheit seiner Aufträge im Weimarschen Schloß werde ich nun bald von Goethe das nähere erfahren. Erfordert ihre Ausführung viel Zeit, so sollt' ich denken, er würde jetzt erst seine berlinischen Geschäfte in Richtigkeit bringen, um dann hierher zurückzukehren. Dann wäre es möglich, daß er noch einen Theil des nächsten Sommers in W. zubrächte, und er könnte hier auch das Monument[3]) ausarbeiten. Es wird sich ja bald alles aufklären. . . . ."

---

[1]) Holtei: Dreihundert Briefe, III, 61 ff.

[2]) von Holtei fälschlich zu „Pisa" ergänzt.

[3]) Das Grabmal für Schlegels im Sommer 1800 verstorbene 15-jährige Stieftochter Auguste Böhmer. Die erste Erwähnung der Arbeit findet sich in dem schon zitierten Brief Tiecks an Schlegel vom 24. April 1801 (Bibl. Dresden, vgl. auch Waitz, 89); Schlegel hatte sich danach zuerst an Schadow gewandt, dessen Entwurf Tieck hier erwähnt: „Schadows Idee mit Piedestal und Urne ist so alt und gemein; ich hätte Lust, die Form der antiken Grabmäler zu wählen und würde es mit Marmor vertieft verzieren und Menschen und vielleicht andere Verzierungen, vielleicht aus gebranntem Thon anbringen. .

Aus diesen letzten Sätzen geht hervor, welche Gründe Tieck bestimmten, als er seinen noch im Vorjahre ausgesprochenen Plan, Italien zu bereisen, aufgab und seinem Freunde Wilhelm von Humboldt nach Deutschland folgte: es war die Aussicht auf

Es ist mir ungemein schmeichelhaft gewesen, daß Sie wollen eine Arbeit Schadows hinter einer von meiner Hand zurückstehen lassen. Nicht, daß ich eingebildet wäre, zu glauben, daß Sie die meinige für besser hielten, sondern weil es mir ein Beweis ihrer Freundschaft für meinen Bruder ist." Tiecks allgemeine Andeutungen enthalten immerhin einen frühen Beweis seiner Emanzipation vom Zopfstil, den sein Lehrer Schadow in dem alten Motiv für die Grabmalplastik noch beizubehalten gesonnen war (nachdem er schon das Grabmal des Grafen von der Mark geschaffen). In Weimar wurde Tieck dann durch die Fülle anderer Arbeiten genötigt, die Angelegenheit hinauszuschieben (Caroline an Schlegel, Waitz II, 223). Erst 1803 entwarf er einige Zeichnungen. Schelling, der seit der Trennung Carolinens von Schlegel für die Denkmalsfrage reges Interesse zeigte, schreibt hierüber an Schlegel (Jena 22. April 1803): „. . Caroline wünschte vor Ihrer Abreise die Gewißheit der Ausführung und Art der Ausführung von dem Augusten bestimmten Denkmal zu haben. Die Zeichnungen befinden sich in dem Augenblick bei Goethe. Tieck selbst hat gewünscht, sein Urteil über die Zeichnung sowohl als nachher eine Leitung und Aufsicht in der Ausführung an Ort und Stelle zu haben. Sobald sie Goethe zurückgegeben, wollen wir sie Ihnen mitteilen. Tiecks Anschlag geht auf 570 Thaler, die sich in Ihren Händen befinden. Sollte noch über dieses eine Summe nötig sein, so hat Cotta den Auftrag das Erforderliche auszuzahlen." (Aus Schellings Leben I, 455.) In einem weiteren Brief (vom 13. Mai 1803) ersucht er Schlegel, Tieck zu einigen Änderungen zu veranlassen. „Goethe würde nach dem, was er zum voraus erklärt hat, gern behilflich sein und selbst die Inschrift abfassen, wenn wir es wünschen. Sein Sie ja so gütig, die Vollendung zu befördern unter der Distraktion so vieler Arbeiten, die Tieck in Weimar hat (a. a. O. I, 460 f.). Im März 1804 erhielt Caroline in Würzburg endlich die Büste ihrer Tochter, die jedoch nicht ihren Beifall fand; sie beklagte sich Julie Gotter gegenüber, daß Tieck, der Auguste Böhmer nicht selbst gekannt hatte, sich zu treu an die Zeichnungen gehalten habe (Waitz II, 257). Ein Jahr darauf ging Tieck nach Italien; die Denkmalsangelegenheit trat hier wiederum hinter wichtigeren Arbeiten zurück. Durch Carolinens Tod ging die Sorge für das Grabmal ganz in Schellings Hände über. Da auch seine Bemühungen, Tieck endlich zur Inangriffnahme der Arbeit zu bewegen, erfolglos waren, wandte er sich an Thorwaldsen. Am 25. Februar 1812, also fast 12 Jahre, nachdem Tieck den ersten Auftrag erhalten hatte, schreibt Schelling aus München an Martin Wagner: — „Sie wissen, daß ich wegen des der frühverstorbenen Tochter meiner sel. Frau zu errichtenden Monuments von früheren Zeiten her mit Tieck in Unterhandlung war; da aber dieser nach seiner löblichen Gewohnheit auch in der Schweiz wieder sitzen geblieben und vielleicht in seinem Leben nicht wieder über die Alpen kommt, so habe ich durch Vermittlung des Dr. Wiedemann aus Kiel mich an Thorwaldsen gewendet, der auch zu meiner großen Freude die Ausführung übernommen

eine lohnende und ehrenvolle Tätigkeit in der Heimat, die ihm Humboldt eröffnete, indem er zwischen ihm und Goethe einen Verkehr anbahnte, dessen Spuren bis in die letzten Lebensjahre des Dichters zu verfolgen sind und der für den Bildhauer selbst die reichsten Früchte tragen sollte.

III. Weimar

(1801—1805)

Das Napoleonische Paris mit dem Weimar Goethes zu vertauschen wird Tieck nicht schwergefallen sein. Durch frühes Studium und eifrige Lektüre davor bewahrt, das geistige Zentrum seines Vaterlandes als Fremdling zu betreten, fand er die Träger

(A. Sch. L. II, 293). Auch Thorwaldsens Arbeit verzögerte sich, da die nötigen Geldmittel fehlten, bis zum Jahre 1814; der Künstler entschloß sich dennoch, die Arbeit zu einem ganz niedrigen Preis herzustellen und Schelling darüber strengstes Stillschweigen aufzuerlegen. Tieck hingegen fühlte sich durch die Entziehung der Arbeit tief verletzt, denn im Jahre 1812 schreibt er aus Carrara an Schlegel, dessen Marmorbüste er sich zu dem bescheidenen Preis von 5—6 Louisdor anzufertigen bereit erklärte (Bibl. Dresden): „Du siehst, welch ein Vorteil es gewesen wäre, wenn Schelling redlich gegen mich gehandelt hätte. Doch das ist nun einmal vorüber; ich habe ihm nicht geschrieben und werde es auch wirklich ganz lassen, denn ich kann ja doch nichts thun als nur sein Unrecht ihm auseinandersetzen und ihm beweisen, daß ich das größte Recht hätte, jetzt die Bezahlung der Büste und der Zeichnung zu fordern. Ich vermute aber er hat sich noch andere Dinge in den Kopf setzen lassen, und es ist dann zum Teil Dünkel, es von Thorwaldsen gemacht zu haben; wo er es von meiner Hand bestimmt viel besser erhalten hätte. Doch genug davon.“ Über den weiteren Verlauf der Unterhandlungen mit Thorwaldsen s. die Biographie von Thiele II, 211 f. und 249, deren Angaben betreffs der Vorgeschichte des Denkmals hier ergänzt und zum Teil berichtigt werden sollten. Thorwaldsens Relief für Auguste Böhmer, eine der edelsten Schöpfungen unter seinen Grabdenkmälern, ist nie an seinem Bestimmungsort aufgestellt worden und befindet sich noch heute im Thorwaldsen-Museum (Abbild. b. Rosenberg: „Thorwaldsen“, Künstler-Monographieen, Bd. XVI, S. 94.) Vgl. auch den schönen Aufsatz Paul von Bojanowski's: Auf dem Kirchhof zu Bocklet (Westermanns Monatshefte, Bd. 89). [Die hier oben gegebene Darstellung stammt aus dem Jahre 1898; Berliner Dissertation].

all der erlauchten Namen noch am Leben, die die Welt schon seit mehr als einem Menschenalter mit Ehrfurcht nannte. Dem Gewaltigsten unter ihnen sollte er jetzt selbst dienstbar werden. Doch dürfen wir in dem jungen Künstler, der eben sein fünfundzwanzigstes Lebensjahr vollendet hatte, noch nicht einen der Pilger sehen, wie sie zwanzig und dreißig Jahre später mit fiebernden Pulsen die Schwelle des Hauses am Frauenplan überschritten. Noch fehlten gewaltige Blöcke zum Bau des Goetheschen Ruhmes, und die unpopuläre Arbeit des Naturforschers und Kunstgelehrten hatte den Glanz seines Dichternamens mit einem Nebel umzogen, durch den hindurch die ungeheuren Umrisse der Gestalt zu ahnen die Blicke der Mitlebenden noch zu schwach waren. Dazu kam für den jungen Schadowschüler die enge Zugehörigkeit zum Kreise der Romantiker: er war der Bruder Ludwig Tiecks und der Intimus des älteren Schlegel. Daß er mit seinem Herzen ganz auf der Seite der „Weimarischen Kunstfreunde“ stand, konnte nicht verhindern, daß er durch verschiedene unglückliche Fügungen zeitweise zu Goethe in eine schiefe Stellung geriet und sogar der unschuldige Anlaß zu einer Intrigue wurde, die man in den Niederungen der Weimarer Intelligenz gegen den Olympier schmiedete. Für Tiecks Leben jedoch bedeutet der Aufenthalt in Weimar den Beginn seines Ruhmes als Künstler.[1])

Um die Wende des 18. Jahrhunderts fallen jene Bestrebungen Goethes, unter Mithilfe Joh. Heinrich Meyers und anderer Freunde theoretisch und praktisch in das Kunstleben seiner Zeit einzugreifen. Neben den alljährlichen Preisausschreiben wird das Programm der „Propyläen“ erweitert, indem zur Belebung des Interesses weiterer Kreise auch Aufsätze über die neuere, speziell die damals im Mittelpunkt der allgemeinen Aufmerksamkeit stehende französische Kunst vorbereitet werden.

---

[1]) Wenn im vorliegenden Abschnitt die Zitierung von Briefstellen einen größeren Raum einnimmt, so geschah dies in anbetracht der historischen Bedeutung der Persönlichkeiten, deren an allen Orten zerstreute Äußerungen über Tieck die einzige Quelle unserer Kenntnis bilden und eine wörtliche Wiedergabe der Zitate selbst auf Kosten der äußeren Ökonomie des Textes zu fordern schienen.

Bei der Ausführung dieses Unternehmens bot sich in dem in Paris weilenden Wilhelm von Humboldt ein willkommener Förderer und Mitarbeiter dar. Humboldt hatte, wie er am 18. August 1799 an Goethe berichtet,[1]) im ersten Jahr seines Pariser Aufenthalts „das National-Museum in Paris, das fast nur Büsten und Statuen berühmter Franzosen enthält, durchgegangen und genau auf die Mannigfaltigkeit der Physiognomien Acht gegeben." „Ich habe," so fährt er fort, „mir zum Gesichtspunkt genommen, dem Künstler zur Behandlung der Physiognomien in historischen Stücken einige leitende Ideen zu geben . . . . Sollte ich es noch endigen, so werde ich einen jungen deutschen Bildhauer, Tieck, bewegen, über das eigentlich Technische dieser Monumente etwas hinzuzufügen, und Ihnen dann das Ganze, das dann leicht ein paar Bogen betragen kann, zuschicken."[2]) In einem zweiten, einige Monate späteren Brief finden wir Tieck noch ausführlicher erwähnt. Humboldt hatte Goethe versprochen, ihm eine Beschreibung der Abgüsse zu geben, die Gouffier in Athen damals von Teilen des Panathenäen-Frieses besorgt hatte; jetzt, auf seiner spanischen Reise begriffen, schreibt er ihm aus Madrid am 28. November 1799,[3]) die Erfüllung dieses Versprechens sei schwierig, da der junge Catel[4]), dem er diese Arbeit übertragen habe, nicht mehr in Paris sei. „Auch war er nicht recht tauglich zu einer irgend guten Beschreibung solcher Kunstwerke. Allein ich habe einen andern Freund von mehr Genie und mehr Kunstkenntnis in Paris, einen jungen Bildhauer aus Berlin, der wirklich viel Talent besitzt, und diesem habe ich aufgetragen, Ihnen zu schreiben und Ihnen womöglich einige Basreliefs abzuzeichnen. Er thut es gewiß, nur

[1]) Briefwechsel Goethes mit den Gebrüdern Humboldt, 87.

[2]) Der Aufsatz Humboldts „Über das Musée des Petits-Augustins" findet sich in seinen Gesammelten Werken V, 361—402 und ist in drei Briefe geteilt, von denen der erste allgemeine physiognomische Prinzipien theoretisch erörtert, während der zweite und dritte nach einer Beschreibung des Museums die Reihe der dort befindlichen Grabdenkmäler französischer Könige bespricht. Technische Fragen sind gar nicht berührt, Tiecks Beitrag ist also offenbar nicht zustande gekommen. Vgl. auch den Schluß des Tieckschen Briefes auf S. 21.

[3]) a. a. O. 152.

[4]) Ludwig Friedrich C., Architekt (1776—1898), Bruder des Landschaftsmalers Franz Catel.

ist er kränklich und zögert also vielleicht etwas. Wegen des Abgusses habe ich ihm gleichfalls Auftrag gegeben ....“

Auf die hier erwähnte Angelegenheit bezieht sich offenbar eine Stelle in dem bereits zitierten Briefe Tiecks an Schlegel vom 20. Juli 1800, die uns interessante Auskunft gibt über das innere Verhältnis, in dem Tieck damals zu Goethe und dessen Kunstbestrebungen stand, und zugleich die Gründe mitteilt, aus denen die von Humboldt an Goethe versprochenen Aufsätze nicht zustände kamen. „Erst vor ohngefähr 8 Tagen,“ schreibt Tieck,[1] „sahe ich das 5. Stück der Propyläen, und so gern ich Göthen würde Zeichnungen zu seinen Privataufgaben geschickt haben, so ist jetzt doch die Zeit zu kurtz. Die Beschreibung des Davidschen Bildes ist nicht von mir sondern von Frau v. Humboldt, und die kleine Einleitung dazu von Goethe[2]) habe ich bewundert. Ich hielt es für unmöglich, das ein Mensch der nichts von ihm gesehen als den Schwur der Horazier ihn so richtig beurtheilen könnte. Alles was er gesagt hatt ist im strengsten Verstande wahr, und das neue Bild ist der beste Beweis davon. So lange Göthe schreibt ist es ganz überflüssig etwas über Kunst zu schreiben, denn wenigstens ehe ich noch damit fertig bin, was ich meine in Worte zu fassen, läßt er es schon besser, und bestimmter drucken. Glauben Sie aber nicht, das ich das ganze Geschwätz der Propyläen so unbedingt annehme und bewundere, es ist vieles darin was ich gern

---

[1]) Ungedr.; kgl. öffentl. Bibl. Dresden (Klettes Verz. 83, No. 1).

[2]) Der Aufsatz „Versöhnung der Römer und Sabiner. Gemählde von David“ befindet sich in den Propyläen Bd. III, 1. Stück, No. V (S. 117—122). Er stammt weder von Meyer her, wie Biedermann (Hempel XXIX, 279 Anm.) annimmt, noch ist er W. v. Humboldt zuzuschreiben, wie Weizsäcker („Heinrich Meyers Kleine Schriften zur Kunst“, S. LXIII) meint, vielmehr ist die Autorschaft der Frau von Humboldt durch den obigen Brief Tiecks sichergestellt. Daß die Einleitung jedoch nicht von Goethe, wie Tieck glaubt, sondern von Meyer unter Goethes Mithilfe verfaßt ist, hat Sulger-Gebing nachgewiesen („Die Brüder A. W. und F. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst; S. 113 f.). Wenn Meyer selbst in seinem, Eckermann mitgeteilten Verzeichnis der Autoren der Propyläen-Aufsätze (veröffentlicht im Cottaschen Morgenblatt vom 14. März 1842, „Korrespondenz aus Weimar“) Humboldt als Verfasser des ganzen Artikels nennt, so kommt das bei dem geringen Umfang der Einleitung und dem summarischen Charakter jenes Verzeichnisses nicht in Betracht. —

weg wünschte. Die Klassifikation der Künstler hatt mich sehr gefreut, und ich werde Göthe nächstens etwas schicken bloss um zu wissen, in welche Klasse er mich hinein holt [?]. Da er über alles schreibt, so erwarte ich auch von ihm mit nächst etwas über den Zustand der Kunst in Frankreich. — Schon mehrere mahle habe ich etwas darüber angefangen aufzusetzen, aber es immer nicht zustande gebracht. Die Schreibkunst ist so langweilig auszuüben (Sie sehen wirklich wie wenig ich darin gethan habe) und darüber verstreicht immer die Zeit. Ueberdem wirft man mir eine so große Strenge und heftige Tadelsucht vor, daß ich immer weniger Lust behalte es zu machen."

Goethe seinerseits begrüßte mit Freuden die Anerbietungen Humboldts, und als dieser ihm zur Zeit der Kunstausstellungen in Paris eine Beschreibung derselben versprach, die er mit Tiecks Hilfe für die Propyläen abfassen wollte[1]), schrieb er ihm am 19. November 1800: „Versäumen Sie ja nicht mir die Nachricht von der Pariser Ausstellung entweder zu übersenden oder sie mitzubringen. Vielleicht hätte Herr Tieck die Gefälligkeit mir bey dieser Gelegenheit einige nähere Notiz von den französischen Künstlern zu geben, auch den Geburtsort, das Alter und was sonst von ihnen merkwürdig ist, anzuzeigen und mit mir, wenn Sie Frankreich verlassen, in eine unmittelbare Korrespondenz zu treten."

Hierdurch war das Verhältnis angebahnt, das bald darauf Tieck für die nächsten Jahre nach Weimar führen sollte. Die Arbeiten

[1]) W. v. Humboldt an Goethe 10. Oktober 1800: „Der junge Bildhauer Tieck aus Berlin, von dem ich Ihnen schon einigemal schrieb, hat in diesen Tagen den Preis gewonnen, der alle Jahre für die angehenden Maler, Bildhauer und Architekten ausgesetzt wird, und ist in der letzten öffentlichen Sitzung des Nationalinstituts gekrönt worden. Eigentlich besteht der Preis in einer zu einer Reise nach Italien bestimmten Pension. Diese hat Tieck als ein Ausländer, nicht erhalten können. Auf der diesjährigen Kunstausstellung würden Sie doch ein paar Stunden mit Interesse zubringen. Sie enthält eine beinahe vollständige Musterkarte aller Arten des hiesigen Geschmacks oder besser Ungeschmacks. Ich werde suchen, Ihnen mit Tieck's Hülfe eine kurze Beschreibung davon für die Propyläen zu schicken." Auf die hier von Humboldt an Goethe gemachte Mitteilung über Tiecks Sieg in dem Preisauschreiben geht offenbar die im letzten Stück der Propyläen unter der Überschrift „Kurzgefaßte Miscellen" befindliche „Meldung aus Paris" zurück.

am dortigen Schloßbau näherten sich ihrer Vollendung, und man konnte bereits daran denken, für die plastische Ausschmückung der neuen Residenz Sorge zu tragen. Bei der Umschau, die Goethe zu diesem Zweck nach geeigneten Kräften unter den jüngeren Bildhauern Deutschlands hielt, mag ihm die Empfehlung Tiecks durch seinen kunstverständigen Freund höchst willkommen gewesen sein. Wir wissen nicht, ob eine offizielle Einladung Goethes an Tieck erfolgte, jedenfalls gab dieser, wie bereits geschildert, in der Aussicht auf die Weimarer Tätigkeit seinen italienischen Reiseplan vorläufig auf und kehrte nach Deutschland zurück. —

In den ersten Tagen des September 1801 traf Friedrich Tieck in Weimar ein.[1]) Bei Ludwig Catel, den seine Arbeiten am neuen Schloß schon früher dorthin geführt hatten, nahm er Wohnung. Am 6. September war er Goethes Tischgast, und vom 24. bis in die Mitte des Oktober hinein verzeichnet Goethes Tagebuch fast täglich die Bemerkung: „Früh Tieck. Mittag derselbe bei Tische."[2])

Über den persönlichen Eindruck, den Goethe von dem jungen Bildhauer empfing, spricht er sich Humboldt gegenüber folgendermaßen aus[3]): „Mit Tieck bin ich, betracht ich ihn als Künstler und als Mensch, recht wohl zufrieden, nur leidet er gar zu sehr an den Affektionibus der Jugend. Zwar wir waren auch etwas unleidlich da wir jung waren; ob wir aber so selbstsüchtig, so absprechend, so ohnbehos't, so grob und so empfindlich waren, weiß ich mich wirklich nicht zu erinnern. Das schlimmste ist, daß er sich sein Leben von Grund aus zerstört, wenn ihm nicht bald ein Licht über seinen sittlichen Zustand aufgeht. Denn natürlich, wenn einer so selbstisch, rechthaberisch, ohne irgend eine Rücksicht, in den Wald hineinschreyt, so erwiedert ihm das Echo solche fratzenhafte Töne, die ihm freylich zu keinem Ohrenschmaus gedeyen.

Nun hat der Wald unrecht! und die Welt! und ein kränklich ombrageuses Menschenfeindchen ist fertig, das viele Jahre braucht

[1]) Das Datum ergibt sich aus einem Brief A. W. Schlegels an Ludwig Tieck, Jena 17. Sept. 1801 (Holtei's Briefe an L. T. III. 267).

[2]) Tagebücher W. A. III, 34, 36 ff.

[3]) Briefe W. A. XV, 365.

um nur gegen sich selbst und gegen andere wieder eine vernünftige Positur zu fassen. Wer der Welt grad aus zu Leibe gehen will muß ein derbes Fell auf den Knochen haben. Ich denke ihn beym hiesigen Schloßbau einige Zeit zu beschäftigen, vorher aber will er nach Berlin gehen. Können Sie einigermaßen auf ihn wirken, so wird es ihm und denen die sich für ihn interessieren sehr heilsam seyn."

Wenn Goethe sich auch veranlaßt fühlte, dieses herbe Urteil zu mildern, als er den Brief an Humboldt sandte,[1]) so geht doch aus seinen Worten hervor, daß der damals fünfundzwanzigjährige Tieck mit seiner Schärfe im Aburteilen über Dinge, die seinen Beifall nicht fanden, dem welterfahrenen Mann durchaus unsympathisch war. Tieck mag in seinen Gesprächen mit Goethe und Meyer es oft genug an dem erforderlichen Respekt vor deren Kunstansichten haben fehlen lassen und in jugendlichem Eifer in den Ton verfallen sein, mit dem er zu seinem Intimus Schlegel von dem „Geschwätz der Propyläen" sprach.[2]) Dennoch wollte Goethe den

[1]) Diese endgültige Fassung lautet: „Tieck, den Sie ja selbst näher kennen, ist eine Zeit lang bey uns gewesen, als Künstler und Mensch erregt er lebhaftes Interesse. Er besitzt ein schönes Talent, das er treulich ausgebildet hat; nur leidet er gar zu sehr an den affectionibus juventutis, indem er sich ein äußerst heftig absprechendes Urteil erlaubt, das denn doch oft eine große Beschränktheit andeutet. Dieses schadet ihm nicht allein innerlich, indem es ihn für guten, fördernden Rat unempfänglich macht, wie ich bey verschiedenen Gelegenheiten bemerken können, theils äußerlich, in Bezug auf die Gesellschaft, indem er sich, ganz ohne Noth und Zweck, Widersacher, Feinde und strenge Richter aufregt. Können Sie hierin etwas auf ihn wirken, so werden Sie ein großes Verdienst um ihn haben; denn er ist, wie ich merke, zugleich sehr empfindlich und mag nicht wohl vertragen, daß es aus dem Wald schalle, wie er hinein gerufen hat. Und freylich ist es eine ganz natürliche Folge, daß man demjenigen, der alle Menschen beurteilt, als wenn sie unbedingt wirken könnten, wenn er selbst produciert diejenigen Bedingungen auch nicht gelten läßt, welche ihn beschränken, sondern gleichfalls, bey Beurteilung seiner, ein Absolutes zum Maasstab nimmt." (W. A. XV, 291.)

[2]) Der von Goethe gerügte Charakterzug Tiecks wird auch von anderen bestätigt; so schreibt Frau von Imhof in ihrem Tagebuch unterm 24. Juli 1802: „Tieck, ein junger Bildhauer, trank den Thee bei uns. Ich kannte ihn schon lange dem Namen nach, er ist ein vielversprechender Künstler, nur läßt er sich selbst zu viel hingehen und anderen zu wenig (Henriette v. Bissing: Das Leben der Dichterin Amalie von Helvig geb. Frelin von Imhof). — Tieck selbst war sich dieses Fehlers wohl bewußt; er entschuldigt ihn einmal Schlegel gegenüber, als er die Zeichnung eines ihm von diesem Freunde empfohlenen Künstlers

ihm so warm empfohlenen Künstler nicht ohne weiteres fallen lassen, und die „Ohnbehostheit" Tiecks verhinderte ihn nicht, dessen künstlerischer Tätigkeit sein ganzes Wohlwollen entgegen zu bringen.

Jene Morgenbesuche Tiecks bei Goethe galten seinem ersten Weimarer Werk, das er gewissermaßen als Probestück anfertigen wollte: Goethes Büste.[1]) Sie steht, heute fast vergessen und noch weniger bekannt als die neunzehn Jahre später im Wetteifer mit Rauch geschaffene, im Goethemuseum und zeigt das überlebensgroße Haupt des Dichters in antiker, beide Schultern bedeckender Gewandung. Die starke Betonung des Heroischen in der Gesamtanlage, die leichte seitliche Neigung und der leise geöffnete Mund lassen, ohne daß auch hier die Klippe der Starrheit ganz überwunden wäre, die Verwandtschaft mit der Trippelschen Büste auf den ersten Blick erkennen; doch beziehen sich die Ähnlichkeiten nur auf die Gesamtanlage und -auffassung. Tieck geht wie Trippel darauf aus, ein monumentales Idealbild, kein Porträt zu schaffen, doch hat er sich von der Eleganz des noch stark in den französisch-italienischen Traditionen steckenden Trippel schon fast völlig freigemacht. Neigt sein Vorgänger zu Canova hin, so sucht Tieck ähnliche Pfade auf wie der um dieselbe Zeit beginnende Thorwaldsen. Wir besitzen

---

scharf kritisiert hatte, mit den Worten: „Sie sehen aus diesem allen, wie große Streitsucht mir innewohnt, und wie rigoristisch ich gegen andere bin (wenigstens oft). Im Herzen denke ich oft ganz anders, aber die lange Gewohnheit hat eine Unart in mir einheimisch gemacht, die ich mir werde schwer wieder abgewöhnen können." (24. April 1801; Biblioth. Dresden.)

[1]) Vgl. Schlegels Brief an Goethe v. 11. Sept. 1801 (13. Bd. d. Schriften der Goethegesellschaft, 110). — Die Büste existiert in drei Fassungen (sämtlich in Gips): I mit rundem Fuß und ähnlicher Gewandung wie die Trippelbüste (Goethe-Museum); II mit Sockel in Hermenform und veränderter Gewandung (Kgl. Bibl. Berlin, s. Abbildung); III mit gleichem Sockel wie II, aber ohne Gewandung (Zarnckesche Sammlung, Abb. im „Kurzgef. Verz." Taf. 10 No. VI). Vergleiche die Anmerkung im Anhang Ib (Seite 160). Nach Tiecks Büste ist offenbar das im Leipziger Museum befindliche kleine Marmor-Medaillon von d'Alton gearbeitet. Der Holzschnitt, den Rollet in seinen „Goethe-Bildnissen" nach dem Weimarer Exemplar gibt, ist ganz unzuverlässig, da er, worauf schon Zarncke („Kleine Schriften" I 39) hingewiesen hat, auf dem willkürlich geänderten Stich von Bolt (im Göttinger Taschenkalender auf das Jahr 1805) beruht. Tieck arbeitete die Büste später während seines römischen Aufenthaltes im Auftrag des Kronprinzen



Abb. 2 GOETHE
Büste von Fr. Tieck 1801 (1804)
Nach dem Original-Gips auf der Kgl. Bibliothek in Berlin

in Tiecks Goethebüste von 1801 die klassische monumentale Fassung der Erscheinung des Dichters in der Reife seiner Mannesjahre, die Trippel für die früheren und Rauch für die spätesten Jahre geliefert hat. Wenn Tiecks Werk nicht populär geworden ist, so trägt Goethe selbst einen Teil der Schuld, da seine Weigerung, das in seinem Besitz befindliche Original zum Zweck von Abgüssen auszuleihen, einer weiteren Verbreitung des Werkes im Wege gestanden hat. Goethe selbst war von der Arbeit sehr befriedigt und hat noch später eine große Vorliebe für diese Büste gezeigt.[1])

Ludwig von Bayern zu einem marmornen Kolossalwerk in Hermenform für die Walhalla um (schlechte Abb. b. Zarncke 9, VII; fast zur Karrikatur entstellt in König Ludwigs „Walhalls Genossen" 1847). Die Entstehungszeit dieser Arbeit ist (entgegen Zarnckes Zweifeln) für die Jahre 1806—8 gesichert durch einen Bericht des Cottaschen Kunstblatts vom 25. März 1809 (Jahrgang III, 287), sowie durch verschiedene Stellen im Briefwechsel Tiecks mit Rauch während seines Aufenthalts in Carrara (s. u.).

[1]) S. „Annalen" W. A. XXXV 117 u. 294. Ferner Goethes Brief an den jüngeren Voigt vom 4. Dez. 1803: „Meine Büste möchte ich nur im äußersten Nothfall, so gern ich sonst willig bin, hergeben. Ein so guter Abguß wird schwerlich wieder hergestellt, und die Meinigen haben eine Art von Neigung zu diesem Exemplar, die bis an den Aberglauben grenzt, die ich gern respektire." (W. A. XVI, 373.) Auch das Zeugnis Christianens ist uns wertvoll, die am 25. Nov. 1805 an Nicolaus Meyer schreibt: „Wegen der Büste des Geh. Raths will ich Alles besorgen. Doch den Brief an Klauern habe ich aufmachen müssen, weil Sie von diesem den bessern Abdruck nicht bekommen konnten, sondern von Weissern, Tieks Nachfolger, da Tieks Büste die beste ist, welche wir bis jetzt vom Geh. Rath besitzen" (Freundschaftl. Briefe von Goethe und seiner Frau an Nikolaus Meyer, S. 99). — Erwähnt sei hier auch A. W. Schlegels Distichon (Werke ed. Böcking II 37): „Auf Goethe's Brustbild von Friedrich Tieck:"

> Sieh hier Goethe's geweihetes Haupt: gleich mächtig umfaßt es
> Neben Geschäften des Staats, Kunst, Poesie und Natur.

Schlegel ist der erste, der Tieck in die literarische Öffentlichkeit einführt. Eine ausführliche Besprechung der Büsten Goethes und der Friederike Unzelmann in der Zeitung für die Elegante Welt (13. Febr. 1802) ist das erste Dokument seiner zeitlebens bewährten Hochschätzung des Tieckschen Talents. Neben der stark ins Poetische überschweifenden Charakteristik der Goethebüste sucht er vom rein künstlerischen Gesichtspunkt das Werk des Freundes gegen verkleinernde Stimmen zu verteidigen. So weist er u. a. diejenigen, die den geöffneten Mund getadelt hatten, der dem Dargestellten selbst nicht eigene, wie das Porträt von Bury aus derselben Zeit zeige, darauf hin, daß der „Fall für den Maler und den

In die Zeit des ersten Weimarer Aufenthaltes wird noch eine Arbeit Tiecks gesetzt, die zwar nur geringe Bedeutung hat, sich aber dennoch großer Verbreitung erfreut. Die Abgüsse der Trippelschen Goethe-Büste, die wir zumeist als Schmuck in Privaträumen antreffen, gehen nicht direkt auf eins der beiden Originale in Arolsen und Weimar zurück, sondern sind vielmehr das Resultat einer von Tieck vorgenommenen Umarbeitung, welche namentlich eine Reduzierung der kolossalen Maße der Originalbüste Trippels bezweckte. Tieck erreichte dies durch Beseitigung der breiten Schultern, die das Gewicht der Abgüsse vom Original ungemein erhöhen; ferner befreite er die linke Schulter von der Gewandung, die jetzt nur die rechte Seite der Brust mit einem schmalen Streifen bedeckt und, wie bei Trippel, durch eine Agraffe auf der Schulter festgehalten wird (siehe Abbildungen 3/4). Die Darlegungen des um die Goethe-Ikonographie so hochverdienten Zarncke über die Entstehungsgeschichte dieser Tieckschen Arbeit sind trotz ihrer philologischen Gründlichkeit aus künstlerischen Erwägungen abzulehnen. Wenn Zarncke die im Jahre 1885 im Goethehaus aufgefundene Tonbüste (siehe Abbildung 6) Tieck zuschreiben möchte als ein erstes Modell für seine Umarbeitung („das er aber wieder aufgab, vielleicht weil die Abweichungen vom Original zu durchgreifend erschienen"), so übersieht er, daß die Tonbüste mit ihrer im Gegensatz zur großen Trippelbüste sehr viel frischeren Auffassung und reicheren Detailarbeit unmöglich nach dieser entstanden sein kann. Da Tieck Goethe erst 1801 kennen lernte, wo sein Antlitz sich inzwischen wesentlich verändert hatte, wie Tiecks eigene Büste und die übrigen Porträts aus dieser Zeit beweisen, so ist die Autorschaft Tiecks für die Tonbüste absolut ausgeschlossen, und die Annahme Rulands, wir hätten es hier mit einem Originalmodell Trippels zu tun, erscheint durchaus gerechtfertigt. Daß dieses Tonmodell, wie Zarncke einwendet, als ein Werk des in Weimar hochgeschätzten Trippel unmöglich hätte so lange unbeachtet bleiben können, ist auch nicht zuzugeben, da man ja in Weimar die eine der großen Monumentalbüsten besaß, zu der diese kleinere doch nur eine

---

Bildhauer verschieden liege. Der letztere sucht überall die reine Form, sie könnte ihm schon durch den Druck der Lippen aufeinander gestört werden, besonders, wenn sie wie hier der Fall, schön geschweift und gerundet sind. Wenigstens hat er, wo er auf Idealität hinzuarbeiten berechtigt ist, die Götterstatuen der Alten für sich, da der ruhige Jupiter wie der erzürnte Apollo mit geöffneten Lippen erscheinen".



Abb. 3 Vorderansicht



Abb. 4 Seitenansicht

GOETHE
Büste von Trippel-Tieck (c. 1825)
nach Photogr. i. d. Zarnckeschen Sammlg.-Leipzig



Abb. 5 GOETHE
Marmorbüste von Trippel (1787)
Großherzogl. Bibliothek, Weimar



Abb. 6 GOETHE
Tonbüste von Trippel (?)
Goethemuseum, Weimar

Vorstudie bildete, deren intimere Reize erst wir heute neben der apollinischen Idealisierung zu schätzen bereit sind. Wenn ferner gegen die Autorschaft Trippels der Einwand gemacht werden könnte, daß die verhältnismäßig „naturalistische" Behandlung der Tonbüste dem bekannten Stil Trippels widerspreche, so ist nur darauf hinzuweisen, daß das Überwiegen idealisierender Tendenzen in jener Zeit mit einer ruhig sachlichen Behandlung des Porträts sehr oft Hand in Hand ging, wie die Bildnisse von Mengs, David und anderen Klassizisten beweisen. Vielleicht ist auch die folgende Äußerung Goethes aus Rom vom 12. Sept. 1787 über die Trippelsche Büste in unserem Sinne auszulegen: „Meine Büste . . . wird nun gleich in Marmor angefangen und zuletzt auch in den Marmor nach der Natur gearbeitet." Danach könnte die Tonbüste eine vor der endgültigen Marmorausführung angefertigte Naturstudie sein; denn daß Trippel nicht blind drauflos idealisiert hat, sondern ein gut Stück Naturtreue auch in der großen apollinischen Büste steckt, zeigt ein Vergleich mit der Schadowschen Gesichtsmaske von 1816; das Experiment einer halbseitigen Belichtung dieser Maske ergibt die völlige Identität des Profils mit der dreißig Jahre jüngeren Trippelschen Büste.

Eine zweite Frage ist die nach der Entstehungszeit der Tieckschen Umarbeitung. Die schon erwähnte Zeitbestimmung „um 1801" wird durch zwei noch unbeachtete Briefstellen widerlegt. Am 5. Oktober 1825 schreibt Goethe an Tieck[1]: „Der Abguß meiner jugendlichen Büste ist ebenfalls glücklich angekommen und ich danke Ihnen verbindlich, daß Sie diese Erinnerung früherer Zeiten dadurch mir wieder auffrischen wollen. Mögen Sie ein Exemplar wohlverpackt an die Großherzogliche Bibliothek senden, so wird man von daher die Gebühr sehr gerne abtragen." Dies ist offenbar die Antwort auf einen in dasselbe Jahr zu setzenden Brief Tiecks[2]: „Durch Herrn Kaufmann werden Ihro Excellenz ebenfalls ein Exemplar Ihres Bildnisses von Trippel zurückerhalten; wünschten Sie es auch noch anderen Personen zu übersenden, so bitte ich gehorsamst, nur zu befehlen und mir die Zahl oder die Personen zu nennen, und es wird mir Ehre und Freude sein, Ihre Befehle auszuführen." Da die Entstehung der Tieckschen Arbeit in Berlin (und nicht in Weimar) ferner noch dadurch bekräftigt wird, daß eine Berliner Firma (G. Eichler) im

---

[1]) Veröffentl. durch Holtei in den „Wiener Rezens. u. Mitteil. zur bild. Kunst" 1864.

[2]) Goethejahrb. VII, 202 ff. (ehem. Sammlg. Meyer Cohn-Berlin, jetzt: Freies Deutsches Hochstift).

Besitz der Formen ist, so würde damit auch der Grund Zarnckes hinfällig werden, der die oben erwähnte Tonbüste unter anderem deswegen Tieck zuschreiben will, weil um die Zeit seines Aufenthalts in Weimar (1801 ff.) dort Tonbüsten an der Mode gewesen seien; auch der von ihm als auffallend bezeichnete Umstand fände damit seine Erklärung, daß die Tiecksche Umarbeitung die Agraffe mit der Maske nach dem Exemplar in Arolsen zeigt, wo Tieck bis zum Jahre 1801 allerdings nicht, sehr wohl aber später (in Begleitung Rauchs?) gewesen sein konnte, falls er nicht überhaupt seine Arbeit nach einem Abguß vornahm. Eine Benutzung der Weimarer Tonbüste durch Tieck, die nicht ausgeschlossen erscheint, wie die Senkung des Kopfes und die Ähnlichkeiten in der Anlage der Haare zeigen, wäre jedenfalls bei dem vielfachen Hin und Her der Kunstsendungen zwischen Berlin und Weimar, vor allem zwischen Tieck und Goethe selbst, kein Beweis für Tiecks Autorschaft an der Tonbüste.[1])

Nach Vollendung der Goethebüste wollte Tieck nach Berlin zurückkehren und seine alten Verbindungen dort während des Winters wieder aufnehmen, um dann im nächsten Jahre die ihm in Aussicht gestellten größeren Arbeiten für das Residenzschloß in Weimar zu beginnen. Vorerst jedoch verbrachte er einige Wochen (vom Ende Oktober bis Anfang Dezember) im Kreise der Jenaer Romantiker.

Das schon von Paris aus angeknüpfte Verhältnis zu W. Schlegel wurde dadurch enger, daß dieser, im Einverständnis mit seiner Gattin, Friedrich Tieck mit der Anfertigung des Denkmals für seine im Sommer 1800 verstorbene Stieftochter Auguste Böhmer betraute (s. o. S. 15 ff. Anm.). Daher die ungeduldige Erwartung, mit der die Schlegels der Ankunft Tiecks in Deutschland entgegensahen, wie sie namentlich in den wiederholten ungeduldigen Fragen Carolinens zum Ausdruck kommt.[2]) Als Tieck dann endlich im September in Weimar eintraf, begab er sich gleich in den ersten Tagen zu dem Freunde nach Jena hinüber, um ihn von Angesicht zu Angesicht kennen zu

[1]) Diese Tiecksche Umarbeitung Trippels, nicht seine eigene Büste von 1801, muß es gewesen sein, die am 7. November 1825, dem Jubiläumstage von Goethes Ankunft in Weimar, als neueste Darstellung des Gefeierten im Stadthause von einem „mit Blumen geschmückten Postamente, an welchem ein frischer Lorbeerkranz hing, freundlich auf die Feiernden herabschaute" (vergl. „Goethes Goldener Jubeltag" Weimar 1826).

[2]) Waitz, Caroline II, 76, 102 f., 108, 114, 131.

lernen.[1]) Doch erst gegen Ende Oktober konnte er sich ganz dem Freunde widmen. Als sein Gast verbrachte er mit den beiden Brüdern Friedrich und August Wilhelm, mit Caroline und Schelling die Wochen bis zu seiner Abreise nach Berlin im engsten geselligen und künstlerischen Verkehr. Der einzige, der sich ungünstig über ihn aussprach, war Friedrich Schlegel, der in einer durch persönliche Vernachlässigung oder Kränkung offenbar gereizten Stimmung sich Tiecks Bruder gegenüber ungefähr im Ton des Goetheschen Briefes an Humboldt äußerte (Holtei: Briefe an L. Tieck III, 320). Das Verhältnis zwischen beiden nahm erst später eine freundlichere Gestalt an, wenn auch die Tieck verhaßte katholische Richtung Friedrich Schlegels und seine antiweimarischen Tendenzen einer engeren Freundschaft, wie sie den älteren Schlegel mit dem Künstler verband, für immer im Wege standen.[2])

Hingegen gewann Tieck die Sympathie Carolinens im vollsten Maße. Ihre Briefe aus jenen Tagen an ihren Gatten, der sich inzwischen nach Berlin begeben hatte, sind die einzigen Zeugnisse, die uns ein anschaulicheres Bild von seiner persönlichen Erscheinung in dieser Epoche zu geben vermögen, so daß die Mitteilung der liebenswürdigen Charakteristik als Folie zu der von Goethe gegebenen hier nicht fehlen darf. Zwei Wochen vor Tiecks Reise nach Berlin schreibt Caroline an Schlegel aus Jena: „Wenn Tieck und Dein Bruder dereinst kommen sollten, werden sie wohl über Halle gehen. Dem ersten flüchtigen Künstler ist das große Unglück begegnet, daß sie ihm seine Form des Goethe sehr schlecht gemacht haben, so das er nun sehr viel damit zu thun hat, um die Büsten dem ungeachtet sehr gut heraus zu bringen; und dem andern, welches der schwerfällige Künstler ist, fleckt es mit dem ersten Akt auch nicht so wie man wohl dachte....

[1]) Schlegel berichtet über diesen Besuch an Ludwig Tieck am 17. September 1801: „Dein Bruder ist vor beinahe 14 Tagen in Weimar angekommen. Am Dienstage vor 8 Tagen fuhr er mit Catel (der in Weimar am Schlosse Arbeit hat, und bei dem er wohnt) nach Jena herüber .... Ich habe ihn gleich sehr lieb gewonnen, wir sind wie alte Bekannte .... Er verläßt W. nicht sogleich, weil er Goethes Büste machen wird, wozu dieser ihm 8 Tage sitzen muß" (Holtei, Briefe an L. Tieck III, 267).

[2]) Tieck lieferte zu seinem „Alarcos" 1802 die Titelvignette (Medusenkopf; Haas sculps.).

Auf den Sonnabend ist Nathan der Weise. Ich hoffe hinüber zugehn, denn ich bin heut recht gesund, dann bringen wir T[ieck] mit. Von uns weg ging er zu Fuß — ich lag auf dem Sopha in großen Leiden, gab ihm aber Schelling und Julchen[1]) bis über die Mühlen im Thale hinaus mit, die mir dann ein lebendiges tableau davon mitbrachten, wie er in seinem abgeschabten Rock, an dem kein Häärchen mehr reibt wenn man drüber hinfährt (unter uns, ich habe es probirt, wie ich hinter ihm stand, derweil er S[chelling] zeichnete), mit einem Stabe, in der Tasche nichts als eine Rolle Papier, die lang heraus guckte, die Heerstraße hinauf gewandelt ist, ganz dünn, dünn, und die blonden Haare ihm ins Gesicht flatternd. Einige Silberthaler hab ich ihm doch noch mitgegeben, für S[chellings] Bild 2 Carolin. Er wollte durchaus nicht mehr, denn er sagte, er hätte jeden Tag noch überdem 1 Thlr. hier erspart und viel dabei gelernt, weil es doch sein erstes großes Bild ist. Die Aehnlichkeit ist vollkommen herausgebracht, es ist ein durchaus wahres Bild[2])... Wir haben den Falk[3]) gelesen, Tieck hat mir draus vorlesen müssen. Er zappelte mit Händen und Füßen dabei und wollte doch selbst nicht ablassen. Von Ludwig Tieck ist diesmal alles still." (Waitz II, 137.)[4])

---

[1]) Julie Gotter, die Tochter Luisens.

[2]) Das Bild (fast Lebensgröße, Kreidezchng.) befindet sich im Besitz des Sohnes des Philosophen, des Staatsministers a. D. Dr. Hermann v. Schelling in Berlin.

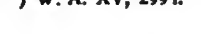
[3]) „Taschenbuch für Freunde des Scherzes und der Satyre" 1801.

[4]) In den nächsten Briefen nimmt Caroline die Zeichnung Tiecks „Achill auf Skyros", mit der er sich an dem Weimarer Preisausschreiben für 1801 beteiligt hatte, gegen die preisgekrönten Arbeiten von Nahl und Hofmann in Schutz. Die Zeichnung habe ich in Weimar nicht auffinden können, dagegen befindet sich in Goethes Sammlung eine auch später von Schlegel erwähnte Zeichnung mit dem Raub des Hylas (s. Schuchardt, Goethes Kunstsamml. I, 289, wo auch die übrigen Zeichnungen Tiecks aufgeführt werden). Er zeigt sich in diesen Arbeiten als Nachahmer der Raffaelschule; Anlehnungen an Marcanton, Giulio Romano sind deutlich zu erkennen. Er neigt, wohl noch von den Studien aus der Berliner Zeit nach Stichen der römischen Schule her, zu starken Übertreibungen in der Behandlung des nackten Körpers, ist dagegen in der Komposition klar und maßvoll. Er selbst schreibt später einmal an Caroline von Humboldt (ungedr. Brief im Besitz ihrer Enkelin), als er ihr empfiehlt, die damals noch schwer zugänglichen Fresken des Fiesole in S. Marco durch einen Nazarener kopieren zu lassen, er selbst sei dazu zur Zeit nicht imstande, da „seine Finger zu sehr an die Formen und Wildheit des Giulio Romano gewöhnt seien, um mit diesen keuschen und reinen Werken sich zu befassen" (Carrara, 5. Juni 1817).

Als Tieck sodann Anfangs Dezember in Berlin eingetroffen war, gibt sie ihrer Freude hierüber Ausdruck, indem sie zugleich in mütterlicher Besorgnis sich um die Ersetzung seiner „abgeschabten" Kleider durch neue bekümmert (3. Dez. 1801), und die Frage an Schlegel richtet: „... Wie geht es mit dem persönlichen Ansehn des Künstlers? Liebenswürdig genug — wenn auch nicht imposant — nicht wahr?[1]) Es ist eine leichte, aber wie ich glaube ehrliche Natur, nichts von den Nücken und Tücken des andern, mehr sichtbare Eitelkeit, alles unschädlich, weniger Reflexion, Gottlob, und fast ein dichterisches Talent" (10. Dez. 1801).

Der Verkehr mit den Brüdern Schlegel wurde während des Berliner Aufenthaltes fortgesetzt. Friedrich Schlegel begleitete Tieck auf seiner Reise dorthin, und der schon in Jena geschlossene Freundschaftsbund mit Wilhelm, der während des Winters seine Berliner Vorlesungen über Ästhetik eröffnet hatte, wurde während dieser Zeit noch fester geknüpft; bereits im folgenden Jahr bedienen sich beide in ihren Briefen des brüderlichen Du.

Gleich in den ersten Wochen erhielt Tieck in Berlin die offizielle Nachricht, daß ihm die plastische Ausschmückung des Weimarer Schlosses übertragen sei. Das von Goethe entworfene Schriftstück (vom 20. Dez. 1801)[2]) lautet: „Da der Bildhauer Herr Tieck, bey seiner Anwesenheit in Weimar, verschiedene Proben seiner Kunst gezeigt, welche von derselben eine vortheilhafte Meynung erregen, auch einige Entwürfe zu den großen Basreliefs an der Haupttreppe, eingereicht hat, welche mit Beyfall aufgenommen worden; so trägt man, von Seiten fürstl. Schloßbau-Commission, gedachte drey Basreliefs demselben hiermit förmlich auf und verwilligt ihm dafür das verlangte Honorar von Fünfhundert Thalern, in der Voraussetzung, daß er sich bald möglichst anher verfügen werde, um die ausführlichen Zeichnungen und Modelle fertigen und, nach dieser Vorbereitung, die Arbeit im großen selbst vornehmen zu können. — So wie man nun allen Grund zu hoffen hat, daß diese Arbeit zu gänzlicher Zufriedenheit ausfallen werde, so glaubt fürstl. Schloß-



[1]) Ich schließe mich hier der Lesart W. Bernhardis (Allg. D. Biogr.) an; bei Waitz steht „wenn nur auch imposant", was keinen Sinn gibt.

[2]) W. A. XV, 299 f.



bau-Commission voraus zu sehen, daß sie, nach Vollendung gedachter Arbeit, noch zu andern angenehmen und bedeutenden Aufträgen für Herrn Tieck Gelegenheit finden werde.

Weimar am 20. Dec. 1801."

Diese „Resolution" erhielt Tieck von Goethe selbst mit einem kurzen Geleitwort (vom 11. Januar 1802)[1]) übersandt, das die persönliche Bitte enthielt, ihm über den Zeitpunkt seiner Ankunft in Weimar privatim Nachricht zu geben. Doch die Erwartungen, die Goethe auf Tiecks baldiges Erscheinen setzte und die der Künstler selbst auf Grund dieses Briefes für seine fernere Tätigkeit in Weimar hegte, sollten noch Monate lang ihrer Erfüllung harren. Plötzliche schwere Unglücksfälle drängten diese Zukunftspläne zurück und fesselten alle Gedanken Tiecks an die Gegenwart. Zu Ostern des Jahres 1802 starb seine Mutter, deren Lieblingssohn er gewesen, an einer Brustkrankheit; noch in derselben Woche folgte ihr der Vater. Ludwig weilte in Dresden. Auf seine Schwester Sophie wirkte der Tod der Eltern so erschütternd, daß sie lebensgefährlich erkrankte. Die innige Liebe, mit der Friedrich an ihr hing und die ihm für sein ganzes Leben so verhängnisvoll werden sollte, ließ ihn alle anderen Pflichten über der Sorge um die Kranke vergessen, die überdies in ihrer unglücklichen Ehe mit Bernhardi seelisch schwer zu leiden hatte. Unter der Last der so unerwarteten Schicksalsschläge erlahmte Tiecks Schaffenslust; er konnte sich nicht einmal dazu aufraffen, an Goethe zu schreiben,[2]) der ihn bereits durch Schlegel an die Arbeit hatte mahnen lassen.[3]) Letzterer mußte es unternehmen, den Freund zu entschuldigen. Auf seinen Brief antwortete Goethe aus Jena am 13. Mai[4]): „.... Der gute Tieck, dessen Zustand ich bedaure, setzt mich durch sein Ausbleiben in nicht geringe Verlegenheit. Sagen Sie ihm dies und wiederholen Sie meinen Wunsch, daß er sich bald auf den Weg machen möge. Es ist ihm erinnerlich, daß ich ihn älteren Konkurrenten vorgezogen und es ist leicht möglich daß, bei

[1]) W. A. XXX, 73.

[2]) Ein Brief Tiecks an Goethe vom 3. April 1802 (zum Teil abgedr. im Goethejahrb. XVII, 45 f.) fällt vor die Ereignisse in seiner Familie.

[3]) Brief vom 3. Mai 1802 (W. A. XVI, 75).

[4]) W. A. XVI, 87 f.

Rückkunft Durchl. des Herzogs, welcher, nach einer ausdrücklichen Aeußerung bei seiner Abreise, Herrn Tieck schon in völliger Arbeit zu finden glaubt, jene Verhältnisse, auf eine für mich sehr unangenehme Weise, zur Sprache kommen könnten. Ja es bleibt mir nichts übrig als noch eine kurze Zeit abzuwarten und alsdann Herrn Tieck einen peremtorischen Termin zu setzen, welches ich nicht gern thue, doch aber auch die Verantwortung einer solchen Zögerung nicht auf mich nehmen kann."

Auch nach dieser dringenden Aufforderung verging noch ein ganzer Monat, ehe Tieck sich von Berlin losreißen und nach Weimar zurückkehren konnte.

Am 13. Juni 1802 traf er nach halbjähriger Abwesenheit wiederum dort ein.[1])

Das Weimarer Schloß, das ungefähr anderthalb Jahre vor Goethes Ankunft durch einen Blitzschlag ein Raub der Flammen geworden war,[2]) und fünfzehn Jahre lang als Ruine dagelegen hatte, war unter Karl August durch die Architekten Arends, Thouret, Gentz und Rabe neu erstanden. Der Bau ging seiner Vollendung entgegen; nur die plastische Ausschmückung der Innenräume fehlte noch. Tieck fiel die Aufgabe zu, die Wände des von Gentz erbauten Treppenhauses im Ostflügel mit Reliefs zu schmücken, zu denen er schon im Vorjahr unter Goethes Aufsicht die Zeichnungen angefertigt

[1]) Von den Arbeiten Tiecks aus der Berliner Zeit nennt Schlegel in einem Brief an Goethe die Büsten der Frau von Berg und ihrer Tochter, der Gräfin von Voß und ein Portrait Fichtes (9. Febr. 1802, Schriften der Goethe-Gesellschaft 13), ferner eine Büste der mit dem Grafen Kalkreuth vermählten Tochter des Ministers Haugwitz („Schadow hat in der letzten Zeit verschiedne Arbeiten geliefert, die auf keine Weise mit denen von Tieck die Vergleichung aushalten, und er fühlt es recht gut, daß er einen schlimmen Nebenbuhler an ihm gefunden hat" a. a. O. 128). — Den Tag seiner Rückkehr nach Weimar meldet T. selbst in einem Brief an seine Schwester vom 15. Juni (Waitz 98). Der Brief ist in dem Kletteschen Verzeichnis der A. W. Schlegelschen Briefsammlung irrtümlich in das Jahr 1801 gesetzt, während die daselbst erwähnte Reise Goethes nach Lauchstädt ihn in das folgende Jahr verweist (vgl. Tagebuch W. A. III, 58); auch meldet Caroline an Julie Gotter am 15. Juni 1802: „Tieck ist jetzt in Weimar, um die Arbeit im Schlosse auszuführen" (Waitz II, 220).

[2]) In der Nacht vom 5. zum 6. Mai 1774.

hatte. Jetzt machte er sich mit seinem Gehilfen Weißer[1]) an die Ausführung in Gips. Seine Kompositionen krönen die beiden Seitenwände und die nach den Gesellschaftszimmern führende Rückwand des in den einfachsten Formen dorischen Stils gehaltenen Raumes; die vierte Wand blieb ohne Schmuck, da die Fenster fast die ganze Höhe der Fläche einnehmen.[2])

Wir haben drei langgestreckte Rechtecke von etwa je 1 m Höhe und 3 m Länge vor uns, die in die glatte Mauerfläche eingelassen sind. Der Basreliefschmuck verherrlicht in symbolischen Szenen den Beherrscher des neuen Schlosses als Vater seines Volkes, als Beschützer der Künste und Wissenschaften und als Freund heiterer Feste. Es gehört zur Charakteristik dieser Arbeiten, bei deren Konzeption die Gedanken dieselbe Arbeit zu verrichten hatten wie Augen und Hände, daß man ihren wesentlichen Inhalt durch Worte vermitteln kann.

I. Relief (über der Eingangswand): Huldigung der Stände (die zum Bau des Schlosses beigetragen hatten).

In streng symmetrischer Anordnung nach dem Vorbild antiker Giebelgruppen wickelt sich die aus dreizehn Figuren bestehende Komposition von der Zentralfigur des Fürsten aus nach links und rechts ab. Auf dem Thron sitzend, in die weiten Falten seines Mantels gehüllt, wendet der Fürst, die einzige in der ganzen Breite der Vorderansicht gegebene Figur, das Haupt voll dem Beschauer entgegen (ein offenbarer Versuch einer Reminiscenz an den olympischen Zeus des Phidias). Mit der Rechten stützt er das Szepter auf den Boden, während die vorgestreckte Linke die Nahenden begrüßt. Ihm zunächst eine Gruppe von drei Personen. Ein knieender Mann, der mit dem Ausdruck tiefer Ergebenheit, die Linke auf die Brust legend zum Thron emporblickt, in-

---

[1]) Karl Gottlob Weißer, Tiecks „Kunstgenosse“, wie ihn Goethe (Annalen 1806) nennt, stammte ebenfalls aus Berlin und fertigte in den Jahren 1813/14 als Weimarischer Hofbildhauer Goethes Büste nach der bekannten, von ihm geformten Gesichtsmaske. Während Tiecks Aufenthalt in Weimar stand er in dessen Sold, später scheint der Verkehr ganz abgebrochen worden zu sein; in seinen Briefen aus Carrara an Schlegel beklagt sich Tieck, daß Weißer undankbar an ihm gehandelt habe. Weißer endete am 2. April 1815 durch Selbstmord. Goethe gibt eine ausführliche Charakteristik des unglücklichen Künstlers in einem Briefe an Carl August (W. A. XXVII, 26 ff.).

[2]) Auch die Reliefs in den Metopen stammen von ihm.

dem er mit der anderen Hand auf seine am Boden stehende Gabe, einen Korb mit Früchten und Blumen, deutet. Hinter ihm eine weibliche Gestalt, ebenfalls knieend, mit einem Kästchen in den Händen. Zwischen beiden trägt eine andere weibliche Figur in den erhobenen Armen einen früchtebeladenen Korb herbei. Dieser Gruppe entspricht auf der anderen Seite, nur leicht variiert, eine ähnliche, ebenfalls aus einer männlichen und zwei weiblichen Gestalten gebildet, von denen die jüngere mit einem Kranz in den erhobenen Händen auf den Fürsten zueilt. Es folgt auf beiden Seiten je eine einzelne männliche Figur, zwei Jünglinge, von denen der eine hinter einer Amphora stehend mit der Hand auf dieselbe deutet, der andere auf seinen Schild gestützt einen Helm emporhält. Den Beschluß der ganzen Szene machen zwei Gruppen zu je zwei Figuren: rechts ein Landmann, der einen Stier herbeiführt, während ein junges Weib einen Korb mit Trauben darbringt, links zwei Jünglinge mit ihren Rossen, deren eines zur Wahrung des Gleichgewichts nur in flachstem Relief gegeben ist.

II. Relief (linke Seitenwand): Der Fürst als Beschützer der Künste und Wissenschaften.

Zentralfigur ist abermals der Herrscher, diesmal in jugendlichem Alter gebildet, aufrecht stehend, in den nach beiden Seiten ausgestreckten Händen Lorbeerkränze für die Geisteshelden seines Volkes bereit haltend. Geflügelte weibliche Genien fliegen von ihm aus, um die Sieger zu krönen. Zur Rechten lehrt ein Greis den vor ihm knieenden Knaben eine Inschrift auf einer Tafel entziffern (Reminiszenz an die Schule von Athen). Es folgen die Vertreter der bildenden Künste: Der Architekt vor einer Säule stehend und auf den Fürsten blickend, der Bildhauer und der Maler im Gespräch vor einer Athenastatue begriffen. Auf der anderen Seite Apoll, die Leier spielend, vor ihm auf dem Boden gelagert ein dramatischer Dichter, der sich auf eine mit der Doppelmaske der tragischen und komischen Poesie geschmückte Stele stützt. Auf Apoll folgen in loserer Gruppierung Athena, Hephaistos und ein Mann, der, als Repräsentant der Naturforschung gedacht, auf einer Tafel liest, während er sich an einen mit dem Relief der ephesischen Artemis verzierten Altar lehnt.

III. Relief (rechte Seitenwand): Tanz und Gelage. Demeter mit dem Füllhorn und Dionysos mit Amphora und Thyrsos nehmen die Mitte ein; Flora schwebt Blumen streuend davon, die Grazien schlingen ihre Tänze, Amor spielt die Leier und wird von Euterpe auf der Doppelflöte begleitet. Von rechts her schreiten in feierlichem Zuge vier Helden auf Dionysos zu: die beiden Dioskuren, durch die Sterne über ihren Häuptern gekennzeichnet, Herakles mit Keule und Löwenfell, und Perseus mit dem Gor-

gonenschild; auch sie verschmähen nicht, dem Gott des Weins und der Freude zu opfern und nahen sich verehrend seinem Altar.

Der Stil dieser unter Goethes Augen entstandenen Arbeiten zeigt durchaus antikes Gepräge. Die Formensprache griechischer Basreliefs ist benutzt, um Gedanken auszusprechen, die in diesem Zusammenhang der Antike selbst fremd waren und der poetischen Reflexion des klassizistischen Zeitalters angehören. Wir werden nicht fehl gehen, in erster Linie Goethe selbst als den geistigen Urheber dieser Szenen anzusehen, der für seine Absicht, durch eine Reihe allegorischer Bilder seinem Herzog eine Huldigung darzubringen, in dem, wie wir wissen, schon damals mythologisch wohlbeschlagenen Tieck einen gelehrigen Interpreten fand. — Noch verrät sich der Anfänger in manchen Mißgriffen, Proportionsfehlern und mißglückten Verkürzungen. Dennoch gibt die Strenge und Reinheit des Reliefstils diesen an wenig bekannter Stelle und in so früher Zeit entstandenen Arbeiten einen bemerkenswerten Platz in der Entwicklung des deutschen Klassizismus. Ein Blick auf die in demselben Jahr (1802) entstandenen Reliefs Schadows am Berliner Münzgebäude, die trotz aller antikisierenden Tendenz noch deutlich die malerische Lebhaftigkeit des Rokoko durchfühlen lassen, rücken diese Tieckschen Arbeiten in Parallele mit den bald darauf entstehenden Erstlingswerken Thorwaldsens, mit dem Tieck jedoch nur die allgemeinen Charakteristika seiner Kunst, Einfachheit, Klarheit und Ruhe teilt, während seine Formensprache im einzelnen, in der Schlankheit der Proportionen, den eigenartig gezwungenen Bewegungsmotiven, der manierierten Haarbehandlung die Schule Davids und der Plastiker vom Schlage Pajous nicht verleugnen kann.

Tiecks äußere Lage während seiner Arbeit an diesen Reliefs war im Gegensatz zu seinem ersten Weimarer Aufenthalt recht trüb und unbehaglich. Körperliches Leiden, Mangel an Geld, Überbürdung mit Arbeit, die ihn nötigte, den geselligen Verkehr aufs äußerste zu beschränken, die Abwesenheit seines Freundes Schlegel und unerfreuliche Nachrichten aus der Heimat wirkten zusammen, um ihn in eine melancholische, gereizte Stimmung zu versetzen. Seine eigenen Briefe an seine Schwester und an Schlegel gewähren uns einen Einblick in seinen damaligen Gemütszustand. Der

Inhalt der meisten — es sind im ganzen sieben aus diesem Jahre (sämtlich ungedr., Kgl. Bibl. Dresden) — dreht sich um Geldangelegenheiten, die in fast allen Tieckschen Briefen bis an sein Lebensende eine wichtige Rolle spielen. Nur zwei enthalten interessante Mitteilungen über seine Tätigkeit und seine Umgebung in Weimar. Beide sind an Schlegel gerichtet. In dem ersten, vom 2. August, schreibt er dem Freunde:

„Meine Arbeiten häufen sich mit jedem Tag und ich weiß mich eigentlich nicht dafür zu lassen. Ich arbeite was ich kann, und befinde mich im Ganzen wohl, außer daß ich ein wenig an den Füßen leide, die mir immer anschwellen und mir oft einige Schmertzen machen. — Goethe ist seit 2 Tagen wieder hier, hatt aber noch nichts Besonders von sich vernehmen lassen. Ich habe gestern Abend ein sehr langweiliges Souper bei ihm überstanden, wo nichts als Männer, die Künstler vom Schloßbau, und ein paar Räthe waren — Schiller habe ich noch nicht wieder gesehen, wie ich überhaupt keinen Menschen sehe, da ich unausgesetzt alle Tage bis 8 Uhr abends arbeite und dann bis spät spatzieren gehe. Ein paar mal bin ich bei der Frau Imhof gewesen, die mir viel besser gefallen, als ich erwartet.[1]) — Mein Lebenslauf ist auf diese Art sehr kurz und einfach; von Morgen bis Abend im Thun. — Den Bruder dem ich nicht mehr zutraue, daß er noch herkömmt, bitte ich mir doch die Gedichte mitzutheilen, die er gemacht hat . . . Thue mir doch den Gefallen, und laß die Büste der Unzelmann, die unfertig bei mir steht, einpacken, und schicke sie mir her, ich will sie gern Goethe schenken.[2]) — Was Du von meiner Büste Schillers[3]) schreibst, ist recht guth, daß sie aber der Herzog will machen lassen, und mir bezahlen, ist noch besser . . . . . Ich lebe hier so, daß ich garnichts zu lesen habe. Denn die Sachen des Bruders hat man mir von allen Seiten weggenommen, daß ich nichts

[1]) Amalie von Imhof lieferte in Tiecks späteren Berliner Zeiten (um 1830) sehr warmherzige Besprechungen seiner Arbeiten im Cottaschen Kunstblatt (s. Teil III).

[2]) Noch heute im Goethehause befindlich; Schadow sah sie dort am 22. Sept. 1802 (Friedlaender, 68).

[3]) Verschollen?

habe, als den Alarkos, den ich doch auch nicht immer und immer wieder lesen mag. — Wirst Du böse auf mich sein, daß ich die Zeichnungen zum Monument immer noch nicht fertig habe.[1] — Ich wünsche recht genau zu wissen, in welcher Zeit und Lage meine Schwester ihre Niederkunft erwartet, um es, wenn es möglich ist, daß ich auf nur 8 Tage in Berlin sein kann, daß ich doch in der Zeit da wäre (sic!). Thue mir den Gefallen und suche es mir zu schreiben. Grüße alle Menschen recht sehr von mir, Besonders Burgsdorf und sage letzterem, sein Capiteli[2]) würde gemacht, und ich machte es jetzt selbst.

Lebe wohl, Dein Bruder F. T."

Bald nach diesem Brief traten Ereignisse ein, die Tieck in eine jener Intriguen, wie sie von Kotzebue und Genossen mehrmals gegen Goethe angezettelt wurden, verwickelten und diesem gegenüber in eine peinliche Situation versetzten. Dazu kam ein unglückliches Mißverständnis seiner Schwester, mit der er die gehoffte Zusammenkunft nicht hatte ermöglichen können, und deren nahe Niederkunft ihn mit der größten Besorgnis erfüllte. Der zweite Brief an Schlegel gibt Zeugnis von Tiecks verzweifelter Stimmung in diesen Tagen. Die flüchtigen, schwer zu entziffernden Züge, die Häufung überflüssiger Interpunktionen und die selbst für Tieck ungewöhnlich große Zahl von Schreibfehlern bekunden seine innere Erregung. Der Brief, den ich hier unverkürzt wiedergebe, lautet[3]):

„Weimar den 27. 8br [1802]

Liebster Freund wie ist es den Mögich das meine Schwester dergleichen über mein Stillschweigen denken kann? Kennt sie mich denn so wenig? Es muß mich Wahrhaftig Kräncken. Die wahre Ursach Ist die Todes Angst in der Ich Lebe bis das ich weis wie es ihr geth, und bis ich weis daß Sie niedergekommen, ein Brief muß jetzt schon an mich unterwegs sein, und ich erwarte ihn mit Zittern in jeder Stunde, Morgen ist Posttag vielleicht kriege ich ihn noch Vormittag. Heiliger Gott sei mir Gnädig! Das ich nicht

[1]) Das Grabmal Auguste Böhmers, s. o. S. 15—17 Anm.
[2]) Eine plastische Arbeit, über die wir nichts Näheres wissen.
[3]) Ungedr., Kgl. öff. Bibl. Dresden. Klette No. 83. 8.

Ursach habe zu Verzweiflen. Mein letztes Kleinod auf Erden ist meine Schwester, Ich weiß nicht wie ich Ihren Verlust überleben sollte, und ob ich nicht gezwungen wäre mein Leben gewaltsam zu zerreißen wenn sie stirbt. — Wie verzweifelt ist es nicht das ich mit aller Anstrengung sogar mit Glück, es nicht einmahl dahin bringen kann sie so zu unterstützen das sie für die Armseligkeiten des Lebens gesichert ist. — Mein hiesiger Aufenthalt ist nicht so ergiebig als ich gehofft bis jetzt heißt das, denn aller Gewinn, den ich von den Basreliefs habe ist das was ich nach Berlin geschickt, Weißer[1]) kostet mir hier viel und mein eigener Aufenthalt nicht minnder. Ja Ich bin sogar knapp an Geld, da ich eben (?) vor Mitte des künftigen Monaths keins wider kriegen kann, wo das letzte Basrelief fertig wird, und bis dahin nur einige Thaler habe, sonst hätte Ich schon längst wider Unaufgefordert geschickt.

Ich habe keinen Freund der mir nicht Verdruß machen müßte und gar vielen. — Schreibe mir was Schadow in Berlin von wegen Wielands erzählt, so will Ich auch schreiben wie sichs wahrhaft verhällt. — Ich habe gar zu Niemanden etwas erwähnen wollen, und es auch Catells verbothen.

Schreibe mir unverzüglich ob Du oder Genelli der Verfasser des Aufsatzes über die hisige Ausstellung in der Eleganten Zeitung bist. Ich erwarte hierüber ganz bestimmte Nachricht mit der nächsten Post. Bist Du es nicht so sei so guth und schreibe Deinem Bruder, oder sage wenn er in Berlin ist, Er sollte mir schreiben oder sagen lassen ob er Antheil daran habe mit Hartmann in Dresden und Buri. Ich fordere er sollte bestimmt, und Augenblicklich darauf Antworten es liegt mir alles darann zu wissen was ich zu Thun habe. — Göthe ist Wüthend darüber spricht von Buben, die sich unterfangen, und mit dem Bruder und Hartmann (sic!), und da Sachen darinn sind die nur ich gesagt habe so meinen Sie ich sei auch mit im Spiele. Meyer stellt sich ganz gelassen, und sagt es sei Dumm und Platt, und er begriffe nicht wie es Göthe ärgern könne. Der Herzog Amüsirt sich am Meisten, und neckt Göthe rasend damit. Ich würde auch

[1]) S. S. 34 Anm.

lachen wenn ich nicht zu Nahe interessirt wäre, Ich erwarte a [Iso(?)] ganz bestimmte Antwort, Du kennst in gewissen Fällen meine Verschwiegenheit, und die Gelobe ich an. Aber Ich muß es wissen um die Buben zu rächen, das darf sich Niemand unterfangen mir zu biethen. Ich sehe Göthe sehr wenig, und das er mirs nicht sagt versteth sich, er würde alsdan Erstaunen. — Glaube ich besitze Verstand und Kälte genug, um mir nichts zu verderben, Aber schreibe sogleich, ob, Du, Genelli, Dein Bruder Antheil daran hatt. An den Bruder meine Forderung nicht zu vergessen, es ist mir Ernst damit.

Zwei schöne Abende hatt mir Dein Göttliches Kreutz, was nur in Spanien gebohren werden konnte, gemacht, ich habe [es] nur 2 Mahl gelesen, erst den Abend als ichs erhielt und durch Deine Eile getrieben es am Andern Morgen Göthe überschickte, das 2te Mahl Trieb mich wider Göthe der es Schelling überschicken wollte. — Ich habe auch die Kunst bewundert wie es möglich ist in den kurtzen Silbenmassen doch so viel Bedeutung, so viel Abwechslung zu legen.

Ich muß abbrechen denn die Post soll fort. Ich habe heute an Hardenberg geschrieben, wegen der Pension. Schadow ist gezwungen mich zu Unterstützen, Ich hoffe er wird sich seines hiesigen Aufenthalts nicht sehr rühmen. Antworte Bald. Ich erwarte Sehnsüchtig was Du mir schreiben wirst. Leb wohl, grüße alle die nach mir fragen. Ich hoffe mit nächsten mehr zu schreiben. Die Vignette zu Ion[1]) ist noch nicht fertig.

Lebe wohl mein Bruder.

Fr. Tieck. —

Schreibe nicht eher über Schadows Werke, als bis er sich schlecht nimmt, jetzt ist es noch zu frühe."

[1]) Tieck lieferte zu Schlegels „Ion" außer der Vignette (einer schwebenden Muse, 1803 Bolt sculps.) auch Entwürfe zu den Kostümen, die bei den Aufführungen zugleich mit den Dekorationen des Architekten Genelli zur Anwendung kamen (vgl. Schlegels Briefe im 13. Bd. der Schriften der Goethe-Gesellschaft). Ferner stammen die fünf Kupfer zu Schlegels „Blumensträußen" (Berlin 1804, gleichfalls von Bolt 1803 gestochen) von Tieck. In diesen Arbeiten kommt die französische Schule und der Einfluß Davids noch deutlicher zum Ausdruck als in den gleichzeitigen Skulpturen; es steckt sogar noch ein gut Teil Rokoko darin.

Dieser Brief bedarf in mehrfacher Hinsicht eines Kommentars.

Bei dem Vorfall zunächst, der Tieck in so hohe Aufregung versetzte, weil er Goethe gegenüber in einen falschen Verdacht zu geraten fürchtete, handelt es sich um einen Aufsatz in der Zeitung für die elegante Welt (Jahrgang 1802 Nr. 120—124). Hier waren unter der Überschrift „Weimarische Kunstausstellung und Preisvertheilung" die Arbeiten einiger von Goethe protegierter Künstler, namentlich auch Heinrich Meyers Zeichnungen (Oedipus, die Töchter des Kekrops und einige Entwürfe zu Türstücken für das neue Schloss) mit so geschickt verhüllter Ironie besprochen worden, daß der Herausgeber, der dieser Kontrebande harmlos die Spalten seiner goethefreundlichen Zeitung geöffnet hatte, sich erst nach Abdruck des letzten Artikels der ganzen Serie zu der fast komisch wirkenden Erklärung genötigt sah: „Es geht leider immer mehr zur Klarheit hervor, daß der in Num. 120 bis 124 enthaltene Aufsatz über die Weimarsche Kunstausstellung etc. nichts anders, als eine mit Ironie durchgeführte Kritik dieses schönen Instituts hat sein sollen" (Nr. 131). Da in den Aufsätzen mehrmals als Vertreter der geäußerten Ansichten „einige junge rigorose Weimarer Künstler" bezeichnet waren, so lag es nahe, daß Goethes Verdacht auch auf Tieck sich lenkte, der, wie ja schon der Anfang seiner Bekanntschaft mit Goethe zeigte, in theoretischen Fragen von gelegentlichen Seitensprüngen ins antiweimarische Lager keineswegs freizusprechen war. Tiecks Brief beweist, daß er der ganzen Angelegenheit fernstand; da Schlegels Antwort fehlt, so ist die Frage nach dem Verfasser von dieser Seite nicht zu beantworten. Hingegen hatten die Weimarer und Jenenser Kreise ihren Argwohn auf eine andere Persönlichkeit gerichtet, wie uns ein Brief Schellings zeigt, der am 29. Nov. an Schlegel schreibt[1]: „Mit dem Bericht von der Kunstausstellung — das war allerdings ein guter Spaß, um ihn so mit anzusehen; in Rom konnte jeder, der das Waffenhandwerk übte, auch den Triumphator insultieren, aber der gemeine Soldat zu sein, der das Organ der genommenen Satisfaktion war, kann doch nicht für wünschenswerth gehalten werden. Sie zerbrechen sich den Kopf über den Verfasser? —

[1] „Aus Schellings Leben" I 432 f.

Hier war man so ziemlich gewiß darüber. Man glaubte allgemein, es sei Bode, der doch in der Gigantomachie einigen Witz gezeigt hat. Was sagen Sie dazu? — Daß er nichts von Kunst versteht, ist kein Beweis, wahrscheinlich haben ihm Künstler (Schadow?) geholfen. Synthetisch ist die Person auf jeden Fall. — Goethe scheint auch jener Meinung zu sein, da er gesagt haben soll, es hab' es ein Lausbub gemacht, welches in unserem südlichen Dialekt ein Subjekt bedeutet, das kein übles Ingenium hat, aber sich durch einen schäbigen Willen unnütz macht."

Hieraus geht hervor, daß auch Schlegel und sein Bruder an der Sache unbeteiligt waren; um den Verdacht Goethes auch nach dieser Seite hin zu zerstreuen, erbot sich Schelling, ihm die nötigen Aufklärungen zu geben.[1])

Daß Schellings Vermutung, auch Schadow habe seine Hand im Spiel gehabt, sehr begründet war, zeigt der zweite Vorfall, auf den Tieck in seinem Brief anspielt: die Angelegenheit der Wieland-Büste.

Im September des Jahres 1802 machte sich Schadow mit Franz und Ludwig Catel zu einer kurzen Reise nach Weimar auf, über die wir seinen eigenen Tagebuch-Bericht besitzen.[2]) Nach seiner Darstellung hatte er zu Tieck eines Tages auf einem gemeinsamen Spaziergang im Weimarer Park „die Idee geäußert, des alten Wieland Büste zu machen; dies machte, daß Tieck sagte, unter mehreren Büsten sollte er diese auch machen, wonach ich nicht weiter hörte." Er verabredete sodann mit seinem Freunde Böttiger, Wieland bei der Herzogin Mutter in Tiefurt aufzusuchen, traf ihn jedoch nicht mehr dort und machte sich am folgenden Tag mit einer schriftlichen Empfehlung Böttigers nach Osmannstädt auf. Wieland erklärte sich bereit, ihm zu sitzen; zwar

---

[1]) Schelling an Schlegel 7. Jananar 1803 (a. a. O. I, 441): „P. S. Auf den möglichen Fall, daß die Kunstausstellungsbegebenheit bei Goethe irgend einen Eindruck gegen Ihre nähern Freunde und dadurch gegen Sie gemacht hätte, obgleich ich nochmals aufrichtig versichere, daß ich aus seinem Betragen oder Äußerungen von ihm nicht den geringsten Grund habe, dies anzunehmen .... bitte ich Sie, ... mich zu autorisieren, ihm über diesen Punkt, auf welche Weise es sich am besten schickt, diejenigen Versicherungen zu geben, die Sie ihm selbst geben können."

[2]) Friedlaender: Gottfried Schadow. Aufsätze und Briefe, 66—74.

habe der Herzog noch vor einiger Zeit den Wunsch geäußert, seine Büste von Tieck zu haben, dieser sei ihm aber, so hoch er ihn als Künstler schätze, persönlich unsympathisch, weil er[1]) zu einer Clique gehöre, „die es sich seit langer Zeit zum angenehmen Geschäft mache, ihn mit Recht und Unrecht anzugreifen und zu beleidigen, und er sei jetzt in einem Alter, wo ihm ein Jeder nicht sogleich behagte." Durch eine Äußerung Schadows in einer größeren Gesellschaft, an der auch Heinrich Meyer teilnahm, erfuhr Goethe die Sache, der seinerseits durch Interpellation bei der Herzogin Mutter zu verhindern suchte, daß Schadow Tieck vorgreife, bis Karl August selbst sich ins Mittel legte und entschied, Wieland habe zu bestimmen, von wem er sich porträtieren lassen wolle. Dieser hatte bereits inzwischen Schadow besucht und in einigen Tagen war die Arbeit vollendet. Karl August sah die Büste in Schadows Atelier, wo auch Tieck anwesend war, und „sie gefiel ihm ungemein, mit Tieck unterhielt Er sich viel über Paris."

Soweit die Darstellung Schadows; die Richtigkeit der Angaben ist bei ihrer Eigenschaft als Tagebuchnotizen, an deren Veröffentlichung ihr Verfasser nie dachte, kaum zu bezweifeln. Daß Schadow Goethe unsympathisch war, steht fest. Die Veranlassung bot der bekannte Aufsatz in der Zeitschrift Eunomia vom Jahre 1801,[2]) seit dessen Erscheinen Goethes Gegner, Kotzebue und Genossen, Schadow als ihren natürlichen Verbündeten betrachteten. Es entspann sich bald ein Freundschaftsverhältnis zwischen beiden; Schadow war, wie sein Tagebuch zeigt, während seines Weimarer Aufenthalts fast täglich mit Kotzebue zusammen, Ubique Böttiger war der dritte im Bunde, und Goethes Mißtrauen gegen Schadow steigerte sich alsbald zur offenen Antipathie.

Schon aus dem Jahre 1801 haben wir einen Beweis dafür in einem Brief Schellings, der am 9. November an Schlegel schreibt: „. . . . Den Schadow wollte er (Goethe) auch schinden, wie er sagte, (dieß für Sie); es ist aber, so viel ich weiß, nicht dazu gekommen."[3])

[1]) In der Darstellung derselben Affaire in den „Kunstwerken und Kunstansichten heißt es: „indem dessen Bruder zu einer Clique u. s. w. (a. a. O. 69).

[2]) Friedlaender a. a. O. 44 ff.

[3]) „Aus Schellings Leben" I, 349.

Als Schadow dann im folgenden Jahr Goethe aufsuchte, empfing ihn dieser äußerst kühl und suchte ihn so schnell als möglich loszuwerden, zumal Schadow ihn mit dem ungeschickten Antrag überrumpelte, seinen Kopf zu zeichnen.[1]) Einige Tage darauf erfuhr Goethe von Schadows Plan, Wielands Büste zu modellieren. Da er selbst seit langer Zeit Tieck mit dieser Arbeit bedacht hatte (wie wir auch aus einem eigenen Brief Tiecks wissen), so setzte er jetzt alles daran, um diese Durchkreuzung seiner Absichten zu verhindern. Für Kotzebue und Böttiger jedoch war dies eine willkommene Gelegenheit, wieder einmal ihrem Haß gegen Goethe Luft zu machen; namentlich betrieb Böttiger mit allem Eifer das Zustandekommen von Schadows Arbeit, der seinerseits auch nicht dazu aufgelegt war, aus Rücksicht auf Goethes Wünsche von seinem Vorhaben abzustehen. Das Verhältnis zu seinem ehemaligen Schüler Tieck war schon, wie aus vielen Äußerungen in den Briefen des letzteren hervorgeht, seit längerer Zeit getrübt, so daß er auch von dieser Seite keine Veranlassung fühlte, zurückzutreten. Der mit Tieck befreundete Schelling stellt die ganze Angelegenheit als eine dem Kopf Böttigers entsprungene Machination gegen Goethe dar.[2]) Seine Auffassung ist insofern nicht richtig, als Schadow in seinen „Kunstwerken und Kunstansichten" (S. 66) erzählt, er habe von dem Hause Pearson in Riga neben einem anderen Auftrag auch den zu einer Büste Wielands erhalten, eine Angabe, die dadurch gestützt wird, daß seine Reise nach Weimar sonst keinen ersichtlichen Zweck gehabt hätte.[3]) Daß Böttiger jedoch an der Sache beteiligt war und gegen Tieck intriguierte, geht, abgesehen von den Andeutungen Schadows

---

[1]) Vgl. Schadows Erzählung dieses Besuches in dem oben erwähnten Tagebuch (Friedlaender a. a. O. 68) und seinen eigenen Aufsatz über die Wieland-Büste im „Freimüthigen" 1803, S. 346 (2. Juni).

[2]) Er schreibt an Schlegel (Jena, d. 13. Oktober 1802): „Schadows Ankunft in W. war für Böttiger ein Signal, irgend eine Tücke auszuführen. Es wurde veranstaltet, daß er Wielands Büste machen sollte, die für Tieck schon bestimmt war. Er hat sich alle Mühe gegeben, den Schadow mit diesem zu entzweien. Goethe, sagt man, suchte jene bei der Herzogin zu hintertreiben. Allein er hat den Alten doch wirklich modelliert" (Aus Schellings Leben I, 424).

[3]) Über die weiteren Schicksale der nach England verschlagenen und endlich wieder nach Weimar zurückgekehrten Büste s. Harry Crabb Robinson: Diary, reminiscences etc. Tome II, 108 u. 438.

in seinem Tagebuch, aus einer gelegentlichen Äußerung Böttigers hervor, die sich in Bertuchs Nachlaß gefunden hat.[1]) Böttiger schreibt am 23. August 1804 an Bertuch: „Ich kann nicht läugnen, daß ich um so lieber im Merkur ein gelungenes Werk von Schadow bekannt mache, je despotischer und wegwerfender Goethe u. Comp. den braven Berliner Künstler, dem Tieck noch lange nicht gleichkommt, seit einigen Jahren behandelt haben."[2])

Der Vorfall erhielt dann im folgenden Jahre durch Böttigers und Schadows gemeinsamen Freund Kotzebue ein noch unerfreulicheres literarisches Nachspiel. Schon als er von der Angelegenheit durch Schadow erfuhr, hatte K. diesem gegenüber seiner Gesinnung gegen Goethe in den für ihn höchst charakteristischen Worten Ausdruck verliehen: „Ich weiß alles, was vorgefallen ist, der Mensch wird durch sein Zuweitgreifen lächerlich, am Ende, wenn wir ihn machen ließen, müßten wir eine Erlaubnis haben von ihm zu jedem Vorhaben (K. gebrauchte einen etwas drastischeren Ausdruck, den Schadow nicht wiedergeben wollte). „Er hat kabaliert, heute verwende ich den ganzen Tag am Hofe, um gegen ihn zu kabalieren."[3])

Jetzt, fast dreiviertel Jahre nach diesen Vorgängen, veröffentlichte er im „Freimüthigen" (1803, Nr. 76) das fingierte „Schreiben eines Weimaraners an den Herausgeber", in dem er nach seinem bekannten Rezept, unter der Maske der größten Ehrerbietung vor dem Dichter, den Menschen Goethe kleinlicher Schwächen bezichtigte. K. läßt seinen „Weimaraner" u. a. folgendermaßen reden: „Ich gestehe Ihnen ferner zu, daß es despotisch schien, als Goethe ein Kunstwerk zu unterdrücken strebte, dessen Schöpfer einer unserer ersten Künstler, dessen Gegenstand unser erster Dichter war, bloß um einen andern ihn bewundernden Künstler zu protegieren. (Sie verstehen mich; ich mag die Sache nicht näher berühren, Sie wären sonst im Stande, im Freimütigen gleich wieder eine allzu pikante Sauce darüber zu machen, und das verbitte ich mir gar sehr)."

Der Zweck, den Kotzebue mit der Veröffentlichung dieser Zeilen verfolgte, nämlich durch solche halbverhüllten Andeutungen eine „Anfrage"

---

[1]) Veröffentlicht durch Geiger im Goethejahrb. II, 375.

[2]) Vgl. auch Böttiger an Rochlitz (Weimar 8. Okt. 1801): „Goethe (nicht Schiller) liegt ganz in den Händen der Schlegel. Einer aus ihrer Clique, der Bildhauer Tieck, der Bruder des Dichters, modelliert jetzt hier Goethes Büste und sitzt ganze Tage vor ihm, wie man sagt" (Goethejahrb. IV, 325).

[3]) Schadows Tagebuch 1802, 3. Oktober.

von seiten des Publikums hervorzurufen, um dann scheinbar gezwungen die Sache ausführlich erörtern zu können, war bald erreicht.

Wenige Tage später erschien in der „Zeitung für die Elegante Welt" (Nr. 65) eine „Anfrage": „Herr von Kotzebue wird bei seiner Freimütigkeit beschworen, der merkwürdigen Stelle in dem fingiertem Briefe eines Weimaraners (Nr. 76), wo von der Unterdrückung eines „Kunstwerkes, dessen Schöpfer einer unserer ersten Künstler und dessen Gegenstand unser erster Dichter war", die Rede ist, ein helleres Licht zu geben und auf das offenste an den Tag zu legen:

Wer dieser Künstler,
Wer dieser erste Dichter,

und auf was Art sich diese schon in der bloßen Andeutung so interessante Begebenheit eigentlich zugetragen habe?

Höchstwahrscheinlich ist Kotzebue selbst auch der Verfasser dieser „Anfrage", die er dann wieder getreulich, in einer dritten Rolle, diesmal seiner wahren als Herausgeber des Freimütigen, beantwortete (Nr. 92): „Antwort auf eine Anfrage in der Zeitung für die elegante Welt. — Ich habe bereits erklärt, daß ich diese Zeitung nicht mehr lese, sondern bloß einem Freunde den Auftrag gegeben habe, so oft etwas darin vorkomme was notwendig beantwortet oder gerichtlich gerügt werden müsse, mich davon zu unterrichten. — Nun hat dieser Freund mir soeben die letzten Blätter zugeschickt, weil ich darin bei meiner Freimütigkeit beschworen werde, mich über eine Stelle in dem Briefe eines Weimaraners näher zu erklären, in welcher von Unterdrückung eines Kunstwerkes (durch Hrn. v. Göthe), dessen Schöpfer einer unserer ersten Künstler und dessen Gegenstand unser erster Dichter war, die Rede ist, Ich war fest entschlossen, über diese Begebenheit nichts weiter zu sagen, und werde auch jetzt nicht Alles sagen, weil ich sonst Personen kompromittieren müßte, vor denen ich Ehrfurcht hege; aber ganz zu schweigen. kann man mir doch auch nicht zumuten, da ich in diesem Tone zu reden aufgefordert werde. Auf die erste Frage also! Wer ist dieser einer unserer ersten Künstler? antworte ich: Schadow; auf die zweite: wer ist dieser erste Dichter? — Wieland; und das Kunstwerk, welches auf eine wahrhaft empörende Weise unterdrückt werden sollte? — Wielands Büste, weil Hr. v. Göthe nur dem unsterblichen Bruder des unsterblichen Tiek erlauben wollte, dieselbe zu verfertigen. Bei dieser Gelegenheit ließ man dem göttlichen Zorn freien Lauf, und sank sogar bis zu pöbelhaften Schimpfworten herab. Will man noch mehr davon wissen, so fodere man Hrn. Schadow auf; ich sage nichts mehr darüber,

meine auch, der Herr Anfrager werde schon hieran genug haben, um zu begreifen, daß er besser gethan hätte, die Sache gar nicht zu berühren!"

Da durch diese frechen Angriffe auf Goethe die Sache in gewaltsam entstellter Form in die Öffentlichkeit gezerrt worden war, fühlte Friedrich Tieck sich seinerseits gedrungen, Böttiger brieflich aufzufordern, er möge bei seinem Freund Kotzebue durch Darstellung des wahren Sachverhalts einen Widerruf erwirken. Sein Brief (vom 18. Juni 1803; ungedr. Kgl. Bibl. Dresden) lautet: „Mitt einiger Verwunderung habe ich gestern im Freimüthigen gesehn, wie Herr von Kotzebue die längst vergessene Sache wegen der Wieland'schen Büste, in Anregung bringt, und zwar auf eine Art, das sie beleidigend für Goethe sein soll, zugleich aber beweist das er vom Zusammenhange dieser Sache schlecht unterrichtet ist. Ich ersuche daher Ew. Hochwürden ergebenst, ihn eines bessern zu belehren, und dadurch zu bewegen, was er gesagt hat zu widerrufen, indem er eingesteth, schlecht unterrichtet gewesen zu sein. Ich glaube wenigstens das wenn davon die Rede sein soll, sowohl der Unterdrückte als der Unterdrücker, möchten andre Personen sein, wenigstens wüßte ich den Worten keinen andern Sinn zu geben: Wir müssen diese Dazwischen-Kunft benutzen, um dem Tiek diese Arbeit zu entziehn, Welche mir nehmlich 6 Monathe vorher, und Wiederhohlentlich, von S. Durchlaucht dem Herzoge aufgetragen, und nur durch andere Arbeiten, welche die Baumeister schnell beendigt wünschten, und letztlich, durch Herrn von Goethe, welcher es bis zum Winter, aufgeschoben wünschte, verhindert war, das die Büste nicht schon längst fertig war. — Eine Aufforderung sich sowohl bei Euer Hochwürden als bei meinem Freund und guthen Lehrer Schadow eines näheren zu erkundigen, werde ich Herrn von Kotzebue zukommen lassen.

Ich verbleibe Euer Hochwürden ergebenster Diener

Fr. Tieck, Bildhauer."

Daß Tieck sich mit dieser selbstverständlich erfolglosen Bemühung an Böttiger wandte, zeigt, wie wenig er über seine Feinde unterrichtet war; denn Böttiger, dessen Gesinnung gegen Tieck und Goethe wir aus jenen obigen Äußerungen an Bertuch kennen, hatte an Kotzebues Vorgehen natürlich die größte Freude. Die ganze heuchlerische Verstellungskunst dieses Intriganten geht jedoch aus dem Antwortschreiben an Tieck hervor, das uns im Entwurf erhalten ist (ungedr. Kgl. Bibl. Dresden). „Da ich nicht den geringsten Anteil an dem, was H. v. Kotzebue in seinem Freimüthigen über Wielands Büste sagt, habe: so kann ich ihm auch

keine Berichtigungen aufdringen. Sind in der Art, wie die Sache im Freimüthigen vorgestellt wird, beleidigende oder nachtheilige Äußerungen für Ew. Wohlgeb. befindlich: so werden Sie sich darüber alle mögliche Genugthuung um so leichter verschaffen können, als eine einfache Erzählung des ganzen Herganges das Publikum sogleich in den rechten Gesichtspunkt stellen wird. Übrigens hat es mir von Anfang unsäglich leid gethan, daß Sie sich durch die Art, wie der feindseligste Argwohn Hr. Schadows Wunsch, Wielands Büste zu machen, auszudeuten gesucht hat, selbst mit ins Spiel haben ziehen und glauben machen lassen, als hätte ich oder sonst jemand Schadows Absicht bloß darum befördert, um Ihnen wehe oder Abbruch zu thun. Ich lebe so entfernt von allen Planen und Entwürfen, die zur hiesigen Kunstwelt gehören, und habe mit mir selbst so viel zu thun, daß ich, als Schadow hieher kam, nicht einmal wußte, daß Ew. Wohlgeboren auch H. Wielands Büste zu machen beauftragt worden wären. Erst, als ein Donnerwetter über mich losbrach, wobei allerdings selbst niedrige Schimpfworte auf mein unschuldiges Haupt geschleudert wurden (wegen welcher ich allenfalls auch jetzt noch bei der Behörde Erklärung mir zu erbitten berechtigt wäre): erfuhr ich, daß man dieß für einen studirten Eingriff in alte Entwürfe hielt. — Möge übrigens Ihre Überzeugung und Gesinnung gegen mich seyn welche sie wolle, nie werde ich aufhören, Ihren Verdiensten meine ungeheuchelte Hochachtung zu zollen. Denn ich gehöre, dem Himmel sei Dank, nicht zu den Thoren, die der Partei fröhnend sich selbst mutwillig das Vergnügen an gelungenen Kunstwerken verleiden, die ihre Farben nicht tragen. So ist stets mein Urtheil über Ew. Wohlgeboren gewesen, und so wird es auch bleiben." [Der Entwurf, auf die Rückseite von Tiecks Brief geschrieben, bricht hier ab.]

Damit war die Sache erledigt. Goethe beobachtete auch hier das Verfahren, das er Kotzebue gegenüber schon seit Jahren mit Erfolg erprobt hatte, indem er ihn durch erbarmungsloses Schweigen und gänzliches Ignorieren seiner Existenz empfindlicher strafte, als er es durch eine noch so geharnischte Erwiderung vermocht hätte.

Dieses letzte Nachspiel der Wieland-Affaire fällt bereits in Tiecks dritten Weimarer Aufenthalt. Vorher, im Winter von 1803, war er wiederum auf einige Monate in Berlin. Wir wissen dies aus einem Brief Schlegels an Ludwig Tieck vom 15. März 1803,[1]) in dem er

[1]) Holtei, Briefe an L. T. III, 284.

diesem von der künstlerischen Tätigkeit seines Bruders berichtet und außer seinen schon genannten Büstenarbeiten erwähnt, daß Tieck „fast gewisse Aussichten" habe, das Porträt der Königin Luise zu machen, wenn es nicht etwa durch Schadow, dessen Schwester Kammerfrau bei ihr sei, hintertrieben werde. Indessen habe „die Königin es selbst verschiedentlich gesagt und hinzugefügt: sie wünsche den Bildhauer Tieck besonders auch deswegen kennen zu lernen, um mit ihm von seinem Bruder zu sprechen, den sie als Dichter so sehr habe rühmen hören."[1])

Tiecks Aufenthalt in Berlin war auch diesmal nur von kurzer Dauer. Bereits erwartete ihn in Weimar eine Fülle neuer Arbeiten für den Schloßbau, die ihn volle zwei Jahre (vom April 1803 bis Mitte 1805) dort festhielten. In den „Acta Commissionis den Schloßbau zu Weimar betreffend" auf dem Großherzoglichen Staatsarchiv findet sich (Vol. B 9047) ein von Goethe am 3. April 1803 verfaßter Bericht folgenden Wortlauts:

„Der gegenwärtig sich hier aufhaltende Bildhauer, Herr Tiek, übernimmt, für das fürstl. Schloß, acht Statuen in Gips auszuführen und zwar

vier auf die Treppe, das Stück zu 150 rThlr.
vier in den Saal zu 200 rThlr.

Er wird hierzu vorerst einige Skizzen einreichen und, wenn diese gebilligt werden, nackte Modelle ohngefähr 3 Fuß hoch ausarbeiten, welche zugleich als Gliedermänner um die Drapperie zu legen dienen. Hiernach werden die Statuen, in einer, zu den Nischen proportionierten Größe, ausgeführt. Bey einigen Statuen im Saal wird er, nach Verlangen, Portraitköpfe anbringen.

Weimar am 3. April 1803.

J. W. Goethe.

[Am Rande:] Vidi Carl August."

[1]) Schlegels Befürchtungen, daß Schadow Tieck den Auftrag zur Büste der Königin entziehen könnte, bestätigten sich. Schon 1804 nennt das Verzeichnis der Kunstausstellung in Berlin eine Marmorbüste der Königin Luise von Schadow. Seine Bemühungen wurden ihm um so leichter gemacht, als Tieck, der stets Personen gegenüber, denen er irgendwie verpflichtet zu sein glaubte, das eigene Interesse hintansetzte, trotz des Weimarer Vorfalls sofort freiwillig zurücktrat, als er von Schadows Absicht erfuhr. — Auf der Berliner Kunstausstellung dieses

Ferner werden in einem anderen Aktenstück (Vol. B 9044 Bd. II f. 70), einer „Uebersicht sämtlicher beim Schloßbau noch vorkommender Arbeiten" von Tieck noch: „4 größere Basreliefs im Gesellschaftszimmer der Prinzessin, 4 kleinere ebendahin"[1]) aufgeführt. Die vier Götter-Statuen (Diana, Merkur, Minerva, Bacchus) befinden sich in den Nischen des Treppenhauses unterhalb der beiden seitlichen Basreliefs, die Musen im großen Gesellschaftssaal.[2])

Endlich sind nach den Aussagen der Schloßbauakten (Vol. B 9084 f. 33 b) noch zwei Tripoden in den Nischen der Fensterwand des Treppenhauses und ein Tropaion aus Sandstein unter dem Portikus Tieck zuzuschreiben.

Bei der verhältnismäßig kurzen Zeit, in der alle diese Arbeiten ausgeführt werden mußten, konnte von einer originellen Neugestaltung der Motive nicht die Rede sein, zumal sie alle nur dekorativen Zwecken zu dienen hatten. So finden wir denn reichlich die alten Vorbilder benutzt, namentlich zeigen die vier Statuen der Götter und Göttinnen im Treppenhause nur die Umgestaltung der bekanntesten antiken Darstellungen und sind, wie z. B. besonders die Artemis, die sich von der Versailler fast nur durch eine ruhigere Stellung und den etwas längeren Chiton unterscheidet, einfach als freie Kopieen nach der Antike zu bezeichnen.[3])

Mehr als diese Dekorationsstücke interessieren uns schon durch ihre Themata einige in denselben Jahren entstandene Porträtbüsten.

Jahres (1803) erschienen, wie Schlegel in der Zeitung für die elegante Welt, Sp. 43 berichtet, von Tieck außer der oben genannten Büste der Gräfin Voß auch die bereits im Vorjahr ausgestellten Büsten Goethes und der Unzelmann (vgl. Jahrg. 1802, No. 19). Schlegel nimmt hier abermals Gelegenheit, eine Lanze für Tieck zu brechen.

[1]) Sie stellen sämtlich Verherrlichungen der weiblichen Tugenden dar. Die vier größeren zeigen: Elektra über den Tod des Orestes trauernd, Iphigenie und Orest auf Tauris, Admet und Alkeste, Herakles, der die Alkeste aus der Unterwelt zurückführt. Die kleineren sind: Antigone, den blinden Vater führend, Ariadne und Theseus, Hella und Phrixus auf dem Widder, und Omphale, den Herakles bekränzend.

[2]) Tieck gab zweien derselben nach Goethes Wunsch die Porträtzüge der Unzelmann und der Jagemann, deren Büsten er bereits früher für Goethe angefertigt hatte. Vgl. Anhang Ia No. 2 u. 3 (Tieck an Goethe).

[3]) Einige Entwürfe in Zeichnungen im Goethehaus (s. Schuchardt I, 289).

Im Juli 1803 schreibt Clemens Brentano an seine Schwester:[1] „Ich bin jetzt täglich bei dem vortrefflichen Bildhauer Tieck, der mich sehr lieb hat, es ist etwas entzückendes ihn arbeiten zu sehen, wie er Götter und Menschen mit einem kleinen hölzernen Spatel aus Thon herauszaubert. Ich wünschte Dich oft zu mir her, daß Du das auch sehen könntest. Ich hoffe, Dir bald etwas von seiner Arbeit schenken zu können, um es auf Deinen Tisch zu stellen, er hat mir es versprochen."

Einige Zeit darauf entschuldigt er sich bei Bettina, daß er noch nicht nach Frankfurt habe kommen können:[2] „... Ich will meine Büste von Tieck für Dich modellieren lassen und der konnte noch nicht anfangen, weil ein großer Bacchus,[3] den er macht, umgefallen und zerbrochen ist, so daß er ihn erst von neuem machen mußte. Diese Büste ist das überraschende Geschenk, was ich Dir versprochen habe, es wird Dir große Freude machen; er gießt einem nicht ab, wie Franz und Toni abgegossen wurden, er modelliert einem aus freier Hand! — Ich will nun doch nicht eher von hier gehen, bis ich Dir mein Wort gehalten habe!"

Im Laufe des August wurde die Büste vollendet und nach Frankfurt gesandt (s. Abb. 7).[4] Sie zeigt die Vorzüge der Tieckschen Porträts, die (nach Schlegels Wort) „immer nach einer bestimmten Idee gearbeitet sind", von der besten Seite. Ohne sich allzuweit von der Porträtähnlichkeit zu entfernen, ist nur soviel von der Einzelform aufgenommen, als sich mit der Absicht, ein Idealbild zu geben, vereinigen läßt. Wenn man es versucht, sich auf den Standpunkt der Zeit und des Künstlers zu stellen, die nun einmal das Charakteristisch-Persönliche dem Ideal-Typischen untergeordnet sehen wollten, so kann man angesichts dieser Büste von einem Höhepunkt des klassizistischen Porträts sprechen. Auf Arbeiten wie

[1]) „Clemens Brentanos Frühlingskranz" S. 405.

[2]) Ebenda S. 417.

[3]) Eine der vier Statuen im Treppenhaus des Schlosses.

[4]) Es existieren zwei Exemplare der Büste, eins im Nachlaß Herman Grimms (s. Abbildung), das andere im Besitz Lujo Brentanos in München. Des Dichters eigene Äußerungen über die Büste und seinen Verkehr mit Tieck s. bei Steig, Achim von Arnim etc., 90 und in H. Cardauns Schrift: Die Märchen Clemens Brentanos (dritte Vereinsschrift der Görresgesellschaft).

diese Brentanobüste mögen sich die Worte Rauchs beziehen, er „quäle sich noch immer, die Anmut und Idealität zu erreichen, die Tieck seinen Büsten zu geben wisse“ (Eggers I, 167). Im Kreise Brentanos fand das Werk enthusiastische Aufnahme. Sophie Mereau besang es in dem Sonett:

Welch süßes Bild erschuf der Künstler hier?
Von welchem milden Himmelsstrich erzeuget?
Nennt keine Inschrift seinen Namen mir,
Da diese holde Lippe ewig schweiget?

Nach Hohem lebt im Auge die Begier,
Begeistrung auf die Stirne niedersteiget,
Um die, nur von der schönen Locken Zier
Geschmücket, noch kein Lorbeerkranz sich beuget.

Ein Dichter ist es. Seine Lippen prangen,
Von Lieb' umwebt, mit wundersel'gem Leben,
Die Augen gab ihm sinnend die Romanze,

Und schalkhaft wohnt der Scherz auf seinen Wangen;
Den Namen wird der Ruhm ihm einstens geben,
Das Haupt ihm schmückend mit dem Lorbeerkranze!

Auch die beiden folgenden Jahre weisen je eine Büstenarbeit aus dem Weimarischen Kreise auf. Tieck modellierte 1804 den alten Voß während seines Besuchs bei Goethe[1]) und 1805 die neunzehnjährige Maria Paulowna. Beide Büsten befinden sich im Goethe-

[1]) S. Goethes Tagebuch W. A. III, 106 f.: „18. Juli: Tieck an Vossens Portrait 1. Session. — 22. Juli: Ging Voß weg.“ In der Handschrift der Annalen von 1803 ist dieses Werk Tiecks gleichfalls erwähnt (W. A. XXXV, 309): „Der zur Auszierung und Verherrlichung des fürstl. Schlosses hier anwesende Bildhauer Tieck unternahm die Büste Vossens, die ihm besonders glückte und das Andenken des merkwürdigen Mannes auf folgende Zeiten auch persönlich zu erhalten versprach.“ Die Worte hat Goethe später gestrichen, wahrscheinlich in der Absicht, sie an die chronologisch richtige Stelle (1804) zu versetzen, was dann aber unterblieben ist. Vgl. auch Goethes Brief an Eichstädt vom 19. Juli 1804 (W. A. XVII, 159): „Die Gegenwart unseres lieben Voß, der auch eine wahre Freundschaft für Sie hegt, macht uns viel Freude. Herr Tieck ist mit seiner Büste beschäftigt, von welcher Arbeit man sich viel Gutes versprechen kann.“

haus; die letztere ist das späteste künstlerische Zeugnis für Tiecks Aufenthalt in Weimar.[1])

Über die äußeren Lebensschicksale Tiecks in diesen beiden Jahren sind außer den im Anhang mitgeteilten Briefen an seinen Bruder[2]) und an Goethe[3]) nur wenig Dokumente erhalten. Sein persönlicher Verkehr mit Goethe scheint in diesen beiden Jahren nur beschränkt gewesen zu sein. Gegen Ende 1803 nennt ihn Goethes Tagebuch als Gast,[4]) und eine schriftliche Frage nach einigen Werken Cellinis bildet von Goethes Seite das einzige Zeugnis ihres Umgangs.[5])

---

[1]) Die bekannte Büste der Frau von Staël auf der Großherzoglichen Bibliothek ist nicht während deren Aufenthalt in Weimar 1803 entstanden, sondern erst im Winter 1808/9, als Tieck ihr Gast auf Schloß Coppet war. Der Abguß in Weimar ist ein Geschenk der Frau von Staël an die Herzogin Luise (Brief vom 20. Febr. 1809 in „Coppet et Weimar" par l'auteur de Mad. Récamier; s. a. Oehlenschläger „Lebenserinnerungen" II, 180). Die Büste Tiecks diente später Gérard unter anderem als Material zu seinem berühmen Porträt der Mad. de Staël (Schlegel an Tieck, Paris 11. Sept. 1817; Holtei III, 99). — Nach Nagler arbeitete Tieck während seines Aufenthalts in Weimar noch folgende Büsten: Carl August (gestochen von T. A. Krüger), Erbprinz, Geheimrat Voigt und dessen Tochter Frau von Seebach, Gräfin Rheden, Stoll, sämtlich in Gips, nur die des kunstsinnigen Fürsten Reuß-Köstritz in Marmor. Ferner berichtet Meusels „Archiv für Künstler und Kunstfreunde" II (1808) unterm 11. Dez. 1805: „Auch Herders Büste hat Herr Tieck mit ungetheiltem Beyfall geliefert. Schade nur, daß er das Modell dazu nicht bey Herders Leben verfertigen, sondern es nur nach einer vom Todtengesicht abgegossenen Maske, und nach einem Gemälde von Bury, der sich jetzt in Berlin befindet, bearbeiten konnte. Wahrscheinlich ist diese Büste zu einem Monument für Herder bestimmt, das Tieck in Rom arbeiten wird. Man darf sich also im voraus etwas versprechen, das teutscher Kunst Ehre machen wird." Auf der Berliner Kunstausstellung von 1808 erschien dann diese jetzt verschollene Gipsbüste, die, wie wohl anzunehmen ist, in der stark an Trippels Werk mahnenden Marmorbüste, die Tieck in Carrara 1815 für die Walhalla ausarbeitete, ihre Auferstehung gefunden hat.

[2]) Postscriptum zum Brief Sophie Tiecks.

[3]) Billets vom 4. u. 10. Jan. 1804.

[4]) (W. A. III 87, 89, 92): 17., 18. November und 2., 22. Dez. in Gesellschaft Runges resp. Voigts und seiner Frau.

[5]) In der Handschrift der „Collectanien zur neuen Bearbeitung des Cellini 1798" (Goethe-Schiller-Archiv): „Herr Tieck wird ersucht nachstehende Fragen gefällig zu beantworten: 1. Wo befand sich die von Benvenuto Cellini für Fontainebleau in Basrelief gegossene Nymphe, als sie Herr Tieck in Paris sah? 2. Wo sah derselbe die beyden Viktorien welche für die Gehren über dem

Durch Tiecks Entfernung aus Weimar brach das Verhältnis einstweilen ab; erst nach seiner Rückkehr aus Italien öffneten sich dem Künstler aufs neue die Pforten des Hauses am Frauenplan.

Unermüdlich waren inzwischen seine Freunde tätig gewesen, um ihm die Reise nach Italien zu ermöglichen. Schon im Jahre 1802, während der Anwesenheit Humboldts in Weimar, war der Plan von neuem erwogen worden. Schadow erzählt in seinem Tagebuch, daß bei seinem Besuch bei Humboldt das ganze Gespräch sich um Tieck gedreht habe, den sie (Humboldt und seine Gattin) „gern nach Italien hin haben wollten, sei es durch Hilfe des Kurators der Akademie oder durch eigene Mittel, denn Madame protegiert ihn."[1])

Trotz des sofortigen Erfolges jedoch, mit dem die Bemühungen seiner Gönner gekrönt waren, konnte Tieck es damals nicht über sich gewinnen, die Verpflichtungen, die er im Auftrage Carl Augusts und Goethes für das Weimarer Schloß übernommen hatte, im Stich zu lassen. Er bedankt sich bei Hardenberg, dem er die Büste Carl Augusts und der Unzelmann gesandt hatte, und entschuldigt sich, die Reise nicht früher antreten zu können, bis er die Arbeiten für Weimar erledigt habe. Die Pflicht der Dankbarkeit gegen Carl August, von der Tieck in diesem Schreiben (vom 1. Juli 1803) spricht, bezieht sich auf die Verleihung des Professortitels, die für den noch in den Zwanzigern stehenden Künstler gewiß eine sehr frühe Anerkennung und wichtige Förderung war. Das persönliche Wohlwollen, das Carl August für Tieck hegte, war damit noch nicht erschöpft, vielmehr belohnte er die Anhänglichkeit des Künstlers noch einmal, indem er seinerseits nach Vollendung der Arbeiten im Weimarer Schloß sich bei Hardenberg für ihn verwandte. Sein

---

Halbrund gearbeitet gewesen?" [W. A. Briefe XVI, 161]. Tiecks unmittelbar darunter gesetzte Antworten lauten: [ad 1] „In dem letzten Teil der Galerie, welche zunächst an den Palais der Tuileren stößt und welchen selten ein Fremder sieht, weil die Decke zum Teil eingebrochen ist und erst gebaut werden muß. Das Basrelief ist zum Teil von altem Bauholz und dergleichen bedeckt." [ad 2] „In dem Vorrat, noch unaufgestellt, des Musée français, aux petits Augustins."

[1]) Der außerordentlich warmherzige und dringliche Empfehlungsbrief Humboldts an Hardenberg vom 22. Sept. 1802 befindet sich in den Akten des Geh. Staatsarchivs zu Berlin.

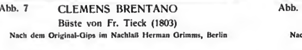


Abb. 7 CLEMENS BRENTANO
Büste von Fr. Tieck (1803)
Nach dem Original-Gips im Nachlaß Herman Grimms, Berlin



Abb. 8 FRIEDR. AUG. WOLF
Büste von Fr. Tieck (1803—22)
Nach dem Marmor-Original auf der Kgl. Bibliothek, Berlin

Schreiben (Geh. Staatsarchiv, Berlin) mag den Schluß dieses wichtigen Lebensabschnittes unseres Künstlers bilden:

Hochwohlgebohrner Herr, Hochgeehrtester Herr wirklicher Geheimer Staats- Kriegs- und dirigender auch Cabinets-Minister.

Seit einigen Jahren hat der Bildhauer Professor Tieck, aus Berlin, bey dem hiesigen Residenz-Schloßbau nicht nur, sondern auch bei andern alhier übernommenen Kunstwerken solche Beweise seines Talents abgelegt, daß er, in Verbindung mit seinen übrigen wissenschaftlichen Kenntnissen für einen Künstler zu achten ist, der seinem Vaterlande Ehre macht und alle Unterstützung verdient. Ich finde Mich hierdurch zu dem Wunsche bewogen, daß des Königs Majestät ihn auf anzustellende Kunst-Reisen und sonst, Allerhöchst dero Unterstützung und Protection würdigen möchten. Um demselben hierzu den Weg noch mehr zu bahnen, indem Ich aus meiner Erfahrung ihm ein günstiges Zeugniß gebe, habe ich Ew. Excellenz freundschaftlich ersuchen wollen, nach Ihrem Eifer in Unterstützung der Künste und Wissenschaften obgenanntem Professor Tieck mit Ihrer wohlwollenden Teilnehmung an seinem Glück und Fortkommen bey der Königl. Academie und sonst zu begünstigen. Ich werde dieses als eine mir selbst widerfahrne Gefälligkeit erkennen, mit besonderer Hochschätzung verbleibend

Ew. Excellenz

[gez.] ergebenster Freund und Diener

Weimar, d. 6. Febr. 1805. Carl August.

Zweiter Teil

Italien (1805—1819)

IV. Wanderjahre: Rom, Coppet, München und die Schweiz (1805—1812)

Im Jahre 1805 bietet Rom das glänzende Schauspiel eines Zusammentreffens führender Geister aller Nationen. Die ewige Stadt wird zu einem Asyl für den vor dem endlosen Kampfgetöse und den politischen Wirren sich flüchtenden geistigen Adel Europas. Auf dem gemeinsam verehrten Boden Roms geben sich Klassizismus und Romantik ein Stelldichein. Zu den alten und neuen Aposteln der antiken Kunstideale gesellen sich die Häupter der jüngsten literarischen Bewegung. Noch sind die Heerlager nicht geschieden, wie im folgenden Jahrzehnt durch das Auftreten der Nazarener. Die Kunst der Alten ist das Ziel, auf das die Sinne und Gedanken aller schöpferischen und forschenden Geister gerichtet sind. Noch lebt überall die frische Erinnerung an die Zeiten, da der größte Genius des Jahrhunderts voll Ehrfurcht in den „Trümmern erhabener Vergangenheit" wandelte. Nach und neben den Genossen jener Tage, Angelica Kauffmann, dem Maler Müller und anderen, ist schon eine jüngere Generation am Werke: Koch, Schick, Reinhart setzen mit reicheren Mitteln die begonnene Arbeit der Rückeroberung der Antike für die moderne Zeit fort. Ihre Namen treten jedoch zurück vor dem damals auf dem Gipfel seines Ruhmes stehenden Canova. Seine Kunst vertritt wie die des stammverwandten David, dessen Schule

durch Schick repräsentiert wird, das römisch-romanische Element des Klassizismus, dem eben damals das griechisch-germanische Ideal an die Seite zu treten beginnt. Der tote Carstens beginnt zu wirken (Ausstellung vom Jahre 1794), und im Jahre 1803 errichtet der andere Schüler der Kopenhagener Akademie, Thorwaldsen, in seinem Jason das erste Monument eines neuen Klassizismus in der Plastik, der für das ganze folgende Jahrhundert maßgebend wird, sei es als Objekt der Bewunderung und Nachahmung am Anfang oder der Verachtung und Bekämpfung am Ende.

All diese Richtungen und Abarten: der alte Eklektizismus der ersten Goethezeit, der Rokoko-Klassizismus Canovas, der Hellenismus Thorwaldsens gehen in dem ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts friedlich nebeneinander her, wie ihre Häupter freundschaftlich miteinander verkehren. Die archaeologische Forschung, vertreten durch Zoëga, Séroux d'Agincourt, Welcker und andere, hebt unaufhörlich neue Schätze zur Kenntnis der Antike. Das Haus Wilhelm von Humboldts hat bereits seine gastlichen Pforten geöffnet, und Alexander trifft von seiner Amerikafahrt hier ein. Von Norden rücken die Romantiker heran und führen den ersten „modernen" Kunsthistoriker, Rumohr, ein. Der ältere Schlegel weilt bereits seit dem Vorjahre (1804) mit Frau von Staël in Rom und sendet beim Abschied an Goethe sein (offenes) „Schreiben über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler"[1]), an dessen Schluß er die bevorstehende Ankunft Friedrich Tiecks („dessen Arbeiten in Deutschland genugsam bekannt sind") dem alten Beschützer seines Freundes meldet.

Das erlösende Dokument, das dem nun schon seit acht Jahren nach Italien verlangenden Künstler die Pforten des gelobten Landes aufschloß, ist vom 9. April 1805 datiert nnd lautet:

„Mein lieber Staatsminister Freyherr von Hardenberg!

Nach Euerem in dem Berichte vom 3. d. M. gemachten Antrage will Ich es genehmigen, daß die auf dem Etat der Kunstacademie stehenden 200 Thlr. zur Unterstützung der Künstler auf Reisen, dem jungen Bildhauer Tieck auf zwei Jahre, von Trinitatis

[1]) (Jenaische) Allgem. Liter. Zeitg. 1805; abgedr. in Schlegels Schriften ed. Böcking IX 231.

1805/07, bewilligt, und demnächst von da an auf eben so lange dem jungen Bildhauer Rauch beigelegt werden können, wogegen aber die Verstärkung dieser Unterstützung bis dahin ausgesetzt werden muß, daß Ihr dazu einen Fond in Vorschlag bringen könnt, und überlaße Euch daher demgemäß die weitere nötige Verfügung als Euer wohlaffectionirter König.

Friedrich Wilhelm."

Schon seit dem Frühjahr hatte Gottlieb Schick die Ankunft des Pariser Freundes und Studiengenossen erwartet, „dem er sein ganzes Herz öffnen könne und der sein Arzt sein werde".[1]) Doch noch bis zum August mußte er sich gedulden, ehe er seinen Geschwistern Tiecks Eintreffen in Rom melden konnte. Gleich im Anfang des neuen Lebensabschnittes stößt Tieck abermals auf Hindernisse. Er gehört nicht wie sein Stipendiengenosse und späterer Freund Rauch zu den „Glücklichen, die ihre vorgezeichnete Bahn rasch zum freudigen Ziele rennen". Widrige Ereignisse im Leben der Menschen, an die ihn die Bande der Natur knüpfen und deren Schicksale er zeitlebens als die seinigen betrachtet, drohen ihn aufs neue aus der Bahn zu werfen. Seine Schwester Sophie, damals schon von ihrem Gatten Bernhardi getrennt und im Begriff, die zweite Ehe mit dem Baron von Knorring einzugehen, hatte Weimar, wo sie sich zuletzt aufhielt, verlassen und weilte bei Ludwig in München. Sie erkrankt hier und geht auf den Rat der Ärzte nach Italien.[2]) Ludwig, selbst leidend und von Rumohr gepflegt, ruft seinen Bruder nach München, der die Sorge für den Kranken übernimmt. Man beschließt, der Schwester nach Italien zu folgen, zumal die Ärzte den Gebrauch der Bäder von Pisa empfehlen; Rumohr will sich anschließen und ruft noch die Brüder Riepenhausen zur Teilnahme auf. Dann wird dem wetterwendischen Rumohr im letzten Augenblick die Reise wieder leid; er besinnt sich plötzlich darauf, hebräische Studien treiben zu müssen. Nur der „nachdrückliche Freimut" Friedrich Tiecks, der „wo es erforderlich war, in die offenste Grobheit" übergehen konnte, rettete den Plan. Tieck setzt dem

[1]) Haakh: Beiträge aus Württemberg zur Neueren deutschen Kunstgeschichte, 184.

[2]) Vgl. A. W. Schlegels Brief an Sophie v. 8. Nov. 1805 (Holtei III, 72).

wankelmütigen Kunsthistoriker auseinander, daß er die getroffene Verabredung erfüllen und sich „überhaupt ändern müsse, wenn ihn sein unstetes abspringendes Wesen nicht zugrunde richten solle".[1])

Rumohr ist schließlich der Historiograph dieser Reise geworden und seiner Schilderung[2]) verdanken wir die einzige genauere Kunde von der Italienfahrt unseres Bildhauers. „Mit zwei Malern, einem Bildner und einem Dichter" — Rumohr nennt keine Namen — setzte ich mich an einem leidlichen Sommermorgen in den schwerbepackten Mietwagen". Keiner von der Gesellschaft war des Italienischen mächtig und man war dem Vetturino auf Gnade und Ungnade überliefert. Die Reise ging über Mantua, wo „nach den Bauwerken des L. B. Alberti und Giulio Romano ausgesehen ward" nach Bologna und Florenz. Hier blieben sie nur sechs Tage („Pitti war geleert, die akademische Galerie noch nicht angelegt"). Von hier ab schweigt der Bericht Rumohrs ganz über die Schicksale seiner Reisegefährten.[3]) Wir wissen, daß für Ludwig Tieck die Bäder von Pisa das nächste Reiseziel waren. Friedrich folgt ihm dorthin. Die Energie, die ihm vorhin nachgesagt wurde, versagt, sobald es sich nur um seine persönlichen Interessen handelt. So heiß seine Sehnsucht nach Rom ist, gestattet er sich nicht eher die Erfüllung dieser Pflicht gegen sich selbst, als bis der Bruder die Bäder aufgibt und seinerseits zum Aufbruch treibt.

Im weitläufigen Palazzo des Marchese Nunez, am Fuß des Monte Cavallo, bewohnte Sophie Tieck mit ihrem Gatten das untere Stockwerk. Friedrich Tieck bezog den Gartensaal, wo seine beiden kleinen Neffen eine Zeitlang bei ihm schliefen. Der jüngere von ihnen, der spätere berühmte Diplomat Theodor von Bernhardi, gibt eine höchst anschauliche Schilderung des Treibens in und außer dem Hause, die das erste Kapitel seines großen Memoirenwerkes füllt. Die Persönlichkeit des Onkels, dem er selbst

[1]) Köpke I. 316 f.

[2]) „Drey Reisen nach Italien" (1832).

[3]) Er hatte von Anfang an keine Namen genannt. Nach einem in Privatbesitz in Berlin befindlichen Brief Rumohrs an Friedrich Tieck aus dem Jahre 1807 ist es zwischen ihm und den Reisegefährten zu Zerwürfnissen ernstester Art gekommen.



und seine Mutter noch später so viel verdanken sollten, tritt in diesen Partien weniger hervor. Dem Bericht können wir jedoch entnehmen, daß den jungen Künstler bei seinem Eintritt in Rom noch die volle buntbewegte Pracht des Volkslebens und der kirchlichen Feste empfing, an denen vor zwanzig Jahren sein großer Landsmann und Beschützer das farbenfrohe Auge ersättigt hatte. Auch in die große Welt des päpstlichen Rom scheinen ihn die Beziehungen seines neuen Schwagers eingeführt zu haben; wir hören von einer Freundschaft Sophie Tiecks mit der ernsten, klösterlich gestimmten Schwester des Kaiser Franz von Österreich, die die Tiecksche Familie oft in der Einsamkeit der Villa Albani empfing und sich von dem Bildhauer porträtieren ließ; auch die Szene, wie Papst Pius VII. bei einer Prozession die Kinder Sophie Tiecks im Gedränge erkannte und die Eltern auf die Gefahr aufmerksam machen ließ, gibt zu der Vermutung Anlaß, daß dem Künstler diese Regionen nicht fremd geblieben sind.

Doch wichtiger als solches Streifen fremder Sphären sind die Beziehungen Tiecks zu seinen Landsleuten und der römischen Kunstwelt. Leider fließen über diesen Punkt die Quellen recht spärlich, was offenbar mit der geringen Produktion Tiecks in diesen Jahren intensiven Studiums zusammenhängt. Abermals ist es das Haus Wilhelms von Humboldt, das ihn wie einst in Berlin und Paris zu seinen Gästen zählt. Hier, in der Villa di Malta, fand Tieck all jene glanzvollen Namen vereinigt, die oben aufgezählt wurden. Wie weit er mit ihnen in persönliche Berührung gekommen ist, wissen wir nicht. Der Lebensgewinn jedoch, den er auf dieser Hochburg der Bildung erwarb, muß bei der Vielseitigkeit seiner Interessen höchst bedeutend gewesen sein; für seine Kunst handelte es sich im Verkehr mit Humboldt und den Seinen um eine erneute Befestigung und Vertiefung der alten Ideale.[1])

[1]) Aus Humboldts späteren Reden im „Verein der Kunstfreunde des preußischen Staates“ mag hier folgendes Zitat angeführt werden: „Eine Kunst, die nicht das Altertum zu ihrer Grundlage nähme, nicht oft Gegenstände aus demselben behandelte, sich nicht die Nachahmung seiner vollen und durch nichts anderes als ihre organische Notwendigkeit bedingten Naturwahrheit zur festen Regel machte, würde bald in Formlosigkeit und ermüdende Leere versinken. Allein jenem großen naturgemäßen Sinn sich anschließend, kann sie sich mit

In diesem geistigen Zuwachs, nicht in den wenigen Arbeiten, die zustande kamen, besteht die eigentliche Ernte seines römischen Aufenthalts. Tieck kam im Gegensatz zu Thorwaldsen und Rauch, die hier erst eigentlich zu lernen begannen, als ein ziemlich Fertiger nach Rom. Er hatte die technischen Elemente seiner Kunst in sicherem Besitz, hatte ein großes Stück der damaligen Kunstwelt gesehen und brachte namentlich von seiner Pariser Zeit her die Kenntnis der aus Rom geraubten Hauptwerke der Antike mit. Er nahm daher die neuen Eindrücke nicht mit der Frische und Unbefangenheit auf wie jene beiden Hauptvertreter der deutschen Plastik, die hier zum ersten Mal in ihrem Leben vor großen Kunstwerken standen. Er betrat mit Kritik ausgerüstet die Antikensammlungen und war sicherlich im Gegensatz zu Thorwaldsen,[1]) der den armen Zoëga durch seine völlige Unkenntnis von der Bedeutung der Figuren, die er selber schuf, oft zur Verzweiflung brachte, ein sehr gelehriger Schüler der römischen Archaeologen. So kam es, daß bei seiner mehr rezeptiv als produktiv angelegten Natur die drei Jahre in Rom ohne ein bedeutendes äußeres Ergebnis verstrichen.[2]) Die Früchte, die er hier heimlich sammelte, sind später nicht nur seinem eigenen Schaffen zugute gekommen, sondern setzten ihn zugleich in den Stand, von seinem Reichtum an die Freunde Rauch und Schinkel abzugeben. Er selbst aber hat zeitlebens mit Sehnsucht nach Rom zurückgeblickt, dessen Boden er nie wieder betreten sollte.[3])

Vertrauen dem Geiste derer, welche sie üben, und dem Geiste des Jahrhunderts überlassen, und ist sicher, in jedem Fortschritte der Zeit ein angemessenes Gepräge zu finden, von keiner Richtung des Gedankens und keiner Schattierung der Empfindung ausgeschlossen zu bleiben." (Schlesier, Erinnerungen an W. v. Humboldt II, 98 f.)

[1]) Mit Th. scheint Tieck von Anfang an in kein rechtes Verhältnis gekommen zu sein. Die wenigen Äußerungen über ihn in seinen Briefen an Rauch lassen auf eine persönliche Antipathie schließen.

[2]) A. W. Schlegel schreibt an Fouqué, 12. März 1806: „Der Bildhauer hat erst Zeit nötig gehabt, sich nach Betrachtung der Kunstwerke wieder zu sammeln. Jetzt arbeitet er an einem Basrelief für Neckers Grabmal." (Werke VIII, 150.)

[3]) Ein zeitgenössischer Berichterstatter, der Fortsetzer der Winckelmannschen „Monumenti inediti", Guattani, sah in Tiecks Atelier gegenüber dem Giardino

Der römische Aufenthalt Tiecks endigt im Herbst 1808. Ludwig war schon 1806 nach München zurückgekehrt, sobald der italienische Himmel seine Heilkraft an ihm bewährt hatte; Sophie folgte ihrem Gatten in demselben Jahr nach Wien. Schlegel, der Frau von Staël bereits Ende 1804 von Coppet aus nach Italien begleitet und Rom schon wieder verlassen hatte, ehe sein Freund es betrat, war nach mehreren Kreuz- und Querfahrten in Frankreich und Deutschland wieder an den Genfer See zurückgekehrt. Seine Gönnerin, die sich in Fragen der bildenden Kunst gern der Führung des ihr hier weit überlegenen Schlegel anvertraut haben mag[1]), berief wohl mehr auf seine Veranlassung, als aus eigener Initiative, den ihr schon von Paris und Weimar her bekannten Künstler nach Coppet. Eine starke, doch unerwiderte Zuneigung zu Sophie[2]), und der Wunsch, das

---

Aldobrandini im Jahre 1808 folgende Werke: Ein Basrelief in Marmor, das Tieck im Auftrage der Frau von Staël für das Grabmal ihrer Eltern in Coppet anfertigte, die Büsten Goethes (s. S. 24 f.), Alexanders von Humboldt, des Cardinalvicar della Somaglia, der Erzherzogin Anna Maria von Österreich und ein unvollendetes Basrelief eigener Erfindung mit der Darstellung des Admet, der seine Gattin Alceste auf einem mit Löwe und Eber bespannten Wagen geleitet. Von dem Basrelief für Frau von Staël gibt Guattani folgende Beschreibung, die hier die Stelle einer Abbildung vertreten möge: „. . . Madame de Staël ha voluto che il bassorilievo rappresenti se stessa dolente, inginocchiata innanzi l'urna che racchiude le care spoglie, e coperta nel viso. Quanto esprime quel velo l'intenso dolore! Come lascia il campo allo spettatore di figurarselo estremo! . . . Si ricordò al certo la Dama il velo di Agamemnone, quello di Cesare, e forse ebbe in vista in quel momento la celebre nostra statua di S. Cecilia giacente del Maderna . . . Siegue più in alto il padre, in atto di sollevarsi da terra così, che stendenda alla figlia una mano, quasi non sapesse staccarsene, per l'altra viene rapito non che trasportato al Cielo dalla sua cara Meta, estinta prima di lui e già fatta indigena dell'Olimpo . ." (Memorie enciclopediche romane . . Tom. III. Roma 1808). Vgl. auch den Bericht des Cottaschen Kunstblattes vom 25. März 1809. Nach Nagler hat Tieck in Rom auch sein Selbstbildnis „für einen Freund" modelliert.

[1]) Sie stand Kunstwerken offenbar ganz literarisch-dilettantisch gegenüber: „Von allen um sie gesammelten Kunstwerken Roms rühmte sie keines so als Canovas Basrelief für Alfieris Grabmal, mit der lateinischen Inschrift, in welcher der Dichter bezeugt, daß er die Freundin während sechsundzwanzig Jahren mehr als alles in der Welt geliebt habe und mit Dankworten dafür scheidet, daß es ihm nicht bestimmt gewesen sei, sie zu überleben." (Biennerhasset III, 114.) Über das Canovasche Werk (erster Entwurf von 1805 zu dem späteren Grabmal in S. Croce) s. Missirini p. 475 u. Quatremère de Quincy, 152.

[2]) Bernhardi I.

bei Tieck bestellte Basrelief für das Grabmal ihrer Eltern (s. S. 62 Anm.) zu sehen, mögen die weiteren Gründe gewesen sein.

Nach einem kurzen Wiedersehen mit den Geschwistern in in München,[1]) traf Tieck im Herbst 1808 in Coppet ein.[2]) Der Aufenthalt, über den wir keine genaueren Dokumente besitzen, war nur von kurzer Dauer. Nach den Lebenserinnerungen Adam Oehlenschlägers (II 180), der um dieselbe Zeit dort weilte, müssen es sehr fröhliche Tage gewesen sein.[3]) Außer ihm und Schlegel erscheinen unter den Gästen Benjamin Constant, Sismondi, Zacharias Werner. Letzteren soll Tieck gezeichnet haben;[4]) auch eine Marmorbüste Schlegels wird genannt.[5]) Neben der schon oben (S. 53) erwähnten Büste der Frau von Staël und einer Büste des damals in Coppet weilenden Baron de Barante begann Tieck hier schon mit den Vorbereitungen[6]) zu der erst nach acht Jahren vollendeten Statue Neckers, von der später zu sprechen sein wird. „Es waren die letzten schönen Tage der Geselligkeit, deren Zeuge das gastfreie Schloß sein sollte; daß sie ungetrübt verliefen, war kein geringes Verdienst der Hausfrau".[7])

Das Frühjahr 1809 findet Tieck wieder in München; ein gemeinsamer Haushalt mit den Geschwistern am Max-Joseph-Platz und persönlicher Verkehr mit F. H. Jacobi, Rumohr, Schelling, denen sich Bettina zugesellt, bringt neue Anregungen. Abermals steht Tieck dem Bruder in schwerer Krankheit bei und stellt diesmal seine Zeichenkunst in den Dienst der Unterhaltung. Die alten Helden des Nibelungenliedes müssen herhalten, um als Kartenspiel die langen Stunden am Krankenbett zu verkürzen.[8]) Die kriegerischen

[1]) Bezeugt durch Bernhardi I, 35 u. Köpke 341.

[2]) Blennerhasset III, 252.

[3]) „In Frau von Staëls Hause war ewige Lustigkeit, wenn auch nicht immer Freude. Fast jeden Tag waren da prächtige Diners und am Abend Soupers. Ich habe kein Haus gekannt, in dem es so flott zuging".

[4]) Oehlenschläger a. a. O. — Blennerhasset III, 252.

[5]) Spätere Büsten Schlegels von Tiecks Hand entstanden 1816 (in Carrara) und 1830 (in Berlin), s. S. 132.

[6]) Wahrscheinlich einer Büste Neckers, s. u. S. 79.

[7]) Blennerhasset III, 252.

[8]) Diese Kartenbilder, bei deren Anblick wir uns heute eines Lächelns nicht erwehren können, wurden von F. H. von der Hagen später als Illustrationen

Ereignisse bringen mancherlei Unruhe auch über München, und der allzufrüh sich regende politische Sinn des kleinen, jetzt siebenjährigen Bernhardi gibt dem Oheim Gelegenheit erzieherisch einzugreifen.[1])

Die Spuren des Tieckschen Lebenslaufs können in diesen Jahren bis zu seiner Übersiedlung nach Carrara (1812) nicht mit voller Sicherheit aufgedeckt werden. Allem Anschein nach greift die neue Bekanntschaft mit dem jungen Kronprinzen Ludwig von Bayern für diese Zeit bestimmend in sein Leben ein. Tiecks Bruder, der schon lange in München heimisch war und in sehr nahen Beziehungen zum Kronprinzen stand, mag diese Bekanntschaft vermittelt haben. Im Sommer 1809 wird Friedrich Tieck nach Salzburg berufen, um die Büste des Kronprinzen zu modellieren. Dieselbe erscheint mit drei anderen (Gräfin Montgelas, F. H. Jacobi und Ludwig Tieck) auf der Münchener Kunstausstellung des folgenden Jahres (sämtlich in Gips; vgl. den anonymen Bericht im Cottaschen Kunstblatt vom 25. Mai 1810).[2]) Das Hauptresultat

seiner „Heldenbilder aus den Sagenkreisen Karls des Großen usw." (Breslau 1823) verwendet. Wie bescheiden damals manche gebildete Menschen in ihren Kunst-Ansprüchen waren, geht aus des Verfassers Einleitung hervor, in der er die mit kindlichen Tuschkastenfarben hergestellten harmlosen Bildchen seinen Lesern folgendermaßen vorstellt: . . „Unter Anweisung unseres wahrhaft vaterländischen Dichters Ludwig Tieck wurden diese Bilder schon im Jahre 1809 von seinem Bruder, dem trefflichen Bildbauer Tieck gezeichnet und gemalt. Aus der tiefsten Anschauung der alten Heldensagen und Romane entsprungen, sind sie mit kühnen Strichen in großartigem Style, worin der Bildhauer nicht zu verkennen ist, ausgeführt, und in kleinem Raume ist selbst das Riesengroße und Ungeheuere hervorgebracht. Die höheren Heldengestalten heben sich herrlich heraus und alle sind ausdrucksvoll und sprechend" usw.

[1]) Auf einem gemeinsamen Spaziergang mit Mutter und Oheim im Englischen Garten gibt der kleine Patriot seinem Haß gegen den König Maximilian I., den Verbündeten Napoleons, dadurch Ausdruck, daß er als der König mit der Königin ihnen unterwegs begegnet, den Hut tiefer in die Stirn zieht und dem König ingrimmig ins Gesicht sieht. Onkel Friedrich Tieck in seinem oft schnell auflodernden Jähzorn schlägt ihm den Hut herunter, der dem König beinahe an den Kopf geflogen wäre. (Bernhardi, Lebenserinnerungen I, 45.)

[2]) Der Verfasser spricht von einem Aufenthalt Tiecks in Rom. Derselbe erscheint jedoch sehr fraglich, zumal die ausführlichen Künstlerverzeichnisse im „Almanach aus Rom" von Sickler und Reinhart 1810 und 1811 Tiecks Namen nicht nennen. — Auch eine Büste des Wasserbaudirektors Wiebeking stammt aus diesem Münchener Aufenthalt.

des Münchener Aufenthalts jedoch ist der Auftrag zu einer Reihe von Marmorbüsten für die damals schon von dem 22jährigen Ludwig von Bayern geplante Walhalla. Es vergingen bekanntlich noch 21 Jahre bis zur Grundsteinlegung (1830) und weitere 12 bis zur Einweihung des deutschen Ruhmestempels an der Donau. Die Herstellung der Walhallabüsten ist denn auch für Tieck eine Arbeit geworden, deren Spuren sich noch bis in die Berliner Tage des dritten Jahrzehnts verfolgen lassen.

Die stattliche Anzahl von 25 Büsten[1]) der verschiedensten Persönlichkeiten aus allen Epochen der deutschen Geschichte lenkte von vornherein die Arbeit oft hart an die Klippe der Fabrikation.[2]) Die durch den königlichen Auftraggeber geforderte Form der antikisierenden gewandlosen Büste trug das ihrige dazu bei, die Monotonie für uns oft zur Unerträglichkeit zu steigern. Wenn ein Künstler wie Tieck, der ohnehin zur starken Idealisierung seiner Modelle neigt, es unternimmt, einen Kaiser Friedrich II., einen van Eyck, einen Wallenstein und einen Lessing alle gleichmäßig kostümlos zu bilden, kann man sich das Resultat denken. Der horror, den König Ludwig vor aller charakteristischen Kunst hegte und der soweit ging, daß er Rauch einmal, allerdings vergeblich, aufforderte, ein paar Schadowsche Büsten zu überarbeiten, hat bewirkt, daß heute und wohl für alle Folgezeiten kein noch so andächtiger Besucher sich die Mühe geben wird, die endlosen Reihen von 102 Walhalla-Genossen von Heinrich dem Finkler bis auf Wilhelm I. abzuschreiten.

Tieck selbst war zunächst bestrebt, sich des Auftrags aufs

---

[1]) Eggers, Rauch I, 142 gibt irrtümlich nur 18 an.

[2]) Es sind in historischer Folge ihrer Entstehung: Nicolaus von der Flüe, Wallenstein, Bernhard von Weimar (1812), Erasmus von Rotterdam, Moritz von Sachsen, Lessing (1813), Kaiser Friedrich II, Hugo Grotius (1814), Wilhelm von Oranien, Moritz von Oranien, Ernst der Fromme von Gotha, Herder (1815), Karl X. von Schweden (1816), Aegidius Tschudi, Amalie von Hessen, Admiral Ruyter, Carl V. von Lothringen, Bürger (1817), Philipp von Schönborn, Zinzendorf (1818). Zum Teil schon in Rom und München entstanden: Goethe (1806—1808, s. S. 24 f.), Schelling 1809 (von Lossow in Marmor ausgeführt nach Tiecks Modell 1859; vgl. „Caroline" II, 361); dazu kamen später in Berlin: Gneisenau (1821—26, in Bronze gegossen von Fischer im Lustgarten von Potsdam), Rudolf von Habsburg (1830—32), Jan van Eyck (1834); der im Jahre 1817 gearbeitete Barbarossa, jetzt in der Glyptothek, wurde durch Schwanthaler (1838) ersetzt.

gewissenhafteste zu entledigen. Die Briefe Gottlieb Schicks an seine Geschwister, die einzige Quelle, aus der einige Andeutungen über die Jahre 1810 und 1811 zu gewinnen sind, weisen Tiecks Spuren in Stuttgart und Zürich[1]) nach; für das folgende Jahr 1812 ist ein Aufenthalt in Bern von März bis Mai durch Tiecks Briefwechsel mit Schlegel beglaubigt. Der Grund dieses Herumreisens in der Schweiz war das Aufsuchen authentischer Vorbilder für einige der Walhallabüsten (Nicolaus von der Flüe, Tschudi usw.). Denn daß trotz aller späteren idealen Nivellierung (man hätte damals eher von „Erhöhung" gesprochen) diese Vorarbeiten sehr ernst genommen wurden, geht auch aus Tiecks Briefen an Rauch hervor, der ebenso wie Schlegel von Carrara aus in Anspruch genommen wird, um Tieck zuverlässige ältere Vorlagen für die Porträts seiner Helden zu liefern.[2])

Wichtiger als die Äußerungen Schicks[3]), die in der Beurteilung des Menschen Tieck gänzlich verfehlt sind und den Bruch des langen Freundschaftsverhältnisses offenbaren, sind die Briefe, die Tieck selbst in den Monaten März bis Mai 1812 an Schlegel richtete. Leider ist der Zustand der schwer leserlichen Manuskripte (25 Nummern im Besitz der Kgl. öffentl. Bibliothek in Dresden) nicht der beste; fast zur Hälfte absichtlich durch Zerschneiden und Durchstreichen unleserlich gemacht, sind sie fast nur ein Dokument für die Freundschaft Tiecks mit Schlegel, dem er nicht weniger als viermal die Woche schreibt und der seinerseits nimmermüde, soweit

---

[1]) Tiecks Aufenthalt in dieser Stadt ergibt sich auch aus einem Brief der Mme. de Staël an Henri Meister vom 13. Juli 1811. Sie bittet letzteren, an Tieck 20 Louisdor zu senden für eine Büste ihrer Tochter, die sie „plus idéal que ressemblant" findet (Lettres inédites de Mme. de Staël à Henri Meister, publiées par P. Usteri, 217). Während des Züricher Aufenthalts entstand (laut „Kunstblatt" 1812) das „sehr ähnliche Porträt des Professor Tieck" von Matthias Landolt. — Tieck selbst gab noch im Jahre 1846 auf die Berliner Kunstausstellung eine Zeichnung in schwarzer Kreide aus dem Jahre 1811, das „Bildnis einer jungen Dame von elf Jahren (!) die Harfe spielend".

[2]) Bei diesem Freundschaftsdienst wird Rauch, der nach einem Barbarossa in der vatikanischen Bibliothek forscht, die Auskunft zuteil, man „wisse nicht, welche Personnage der vermeinte Barbarossa vorstelle". (Rauch an T. 10. Febr. 1814, Rauch-Archiv.)

[3]) Haakh, Beiträge aus Württemberg 259 ff., 266, 295, 299.

es seine beschränkten Mittel erlauben, dem Freunde zur Seite steht. Tiecks Uneigennützigkeit, die ihn hindert, für seine Arbeiten den angemessenen Preis zu fordern, weil er „dabei immer das Gefühl der Prellerei" habe, steigert die stete Bedrängnis, in die ihn die eigene Freigebigkeit seiner Schwester und dem Baron Knorring gegenüber bringt.[1]) Die bestimmte Absicht nach Italien zu gehen, läßt ihn diese Zeit des Umherwanderns nur als Durchgangsstadium empfinden. Die alte Liebe zur Literatur wird gepflegt; ein Trauergedicht, für das er die Form der Ballade wählt, weil er „das Sonett seiner Würde halber scheue und es nicht durch eine schlechte Hervorbringung entweihen möchte", trägt ihm die Lobsprüche Schlegels ein. Eine von dem Freunde geplante Ausgabe der Nibelungen erweckt in ihm den Wunsch, das eine oder andere Velin-Exemplar „nach Art der alten Handschriften" mit Zeichnungen zu verzieren.

Anfang Mai 1812, drei Jahre nach seinem Aufbruch nach München, meldet Tieck dem Freund, daß er nach Italien unterwegs sei. Sein Ziel sind die Marmorbrüche von Carrara, wo die Walhallabüsten ausgearbeitet werden sollen. Der Abschied von Bern ist ihm schwer gefallen; er hatte fast sich dort niederlassen und den Kronprinzen bitten wollen, die Arbeiten dort vollenden zu dürfen. Doch er sieht die Unmöglichkeit ein und begibt sich auf die Wanderung, begleitet von dem Historienmaler Wilhelm Herbig (1787—1861), seinem späteren Amtsnachfolger im Vizedirektorat der Berliner Akademie. Die Reise geht über den Vierwaldstätter See, Bellinzona, Lugano, Como nach Mailand. „Der Dom hat mich außerordentlich erfreut", schreibt er an Schlegel, „und ich begreife nicht, wie die Menschen sich der Herrlichkeit eines gothischen Gebäudes verschließen können. Es ist gewiß viel Ehre für Deutschland, daß so manches Jahrhundert nachher man sich noch bemüht, in einem fremden Lande, zwischen (?) fremden Nationen im Geiste

[1]) „Die ersten Monate dort [in Italien] werden mir schwer werden, ehe ich von der Schwester Geld erhalten kann; doch es wäre schimpflich für K. und für sie, wenn sie nicht eilten, mich dort zu unterstützen, da sie wissen, daß ich ohne sie jetzt reich sein müßte; ich rechne mehr auf den festen Sinn der Schwester, die durch so viele Leiden selbst gegangen und mehr noch, daß, da ich weniger bedarf und für mich selbst zu sorgen habe, ich auch ihrer bald nicht mehr bedürfen werde." 22. April 1812. — Leider erfüllten sich diese Hoffnungen nie.

des Erfinders fortzuarbeiten, und was er entworfen zu vollenden. Selbst das Gespenstische der weißen Marmorspitzen in den blauen Himmel hinein hat mir außerordentlich wohlgefallen. Auch das Innere des Doms scheint mir sehr schön zu sein. Natürlich muß man so etwas eigentlich öfter als einmal und längere Zeit ansehen, um es ganz zu würdigen oder beurteilen zu können." Diese Worte enthalten einen neuen Beweis gegen die vielverbreitete Legende, die Klassizisten hätten für keine andere Kunst als die Antike Augen und Gefühl gehabt. — „Gern säh ich mir Mailand ein wenig genauer an, aber es ist zu teuer, um sich aufzuhalten", heißt es in einem anderen Brief. So erfahren wir denn über Lionardos Abendmahl nichts als die Tatsache, daß er es gesehen hat; dagegen verwendet Tieck einen Tag in Parma auf die Bilder Correggios; an der Madonna della Scala rühmt er die Vereinigung des „Anmutigen mit dem Kolossalen" und äußert die richtige Vermutung, es sei das Bild, von dem Frau von Staël in der „Corinne" spricht.[1])

V. Exil in Carrara

(1812—1819)

Ende Mai 1812 meldet Tieck an Schlegel seine Ankunft in Carrara. Bei Bartolini, dem alten Studiengenossen aus Paris, nimmt er Quartier. Bartolini[2]), dessen Denkmal des Fürsten Demidoff auf dem kahlen Lungarno Serristori in Florenz noch heute jedem San Miniato-Pilger einen meist sehr kurzen Moment des Verweilens abnötigt, war als Preisträger der Pariser Akademie von Napoleon nach Carrara gesandt worden, um dort eine Bildhauerschule zu gründen, die aber mit dem Sturz des Kaisers ein schnelles Ende fand. Tieck scheint sich in seinem Quartier nicht sonderlich wohl gefühlt zu haben. Der Italiener, wie fast alle seine Landsleute damals, ein eifriger Parteigänger Napoleons (dessen Reiterstandbild auf Korsika gleichfalls

[1]) „Corinne" II[e]. partie, chap. VI.

[2]) B. wurde ein Jahr nach Tieck geboren und starb ein Jahr vor ihm.

von ihm stammt) mag mit dem Preußen, der ein guter Patriot war und in politischen Dingen nicht minder temperamentvoll wie in Fragen der Kunst seine Meinung zu äußern pflegte, oft hart genug zusammengestoßen sein. Die „Einsamkeit in den Kalkbergen", die Tieck Schlegel gegenüber beklagt, und die dringenden Bitten um Nachrichten vom „Gang der Weltbegebenheiten" sind Zeugen seiner inneren Unruhe, die ihn jetzt doppelt peinigt, wo er noch während der Erniedrigung seines Vaterlandes in der Ferne an dem Büstenschmuck der Walhalla schaffen muß.

Die Ankunft Rauchs muß da wie eine Erlösung auf ihn gewirkt haben. Anfang August 1812 fand das Ereignis statt, das für die Folgezeit dem äußeren Lebenslaufe Tiecks die entscheidende Richtung geben sollte.

Beide hatten sich vor sieben Jahren in Rom im Hause Humboldts kennen gelernt. Rauch, nur wenige Monate jünger als Tieck, gleich ihm preußischer Stipendiat, hatte nach den kämpfereichen Jahren seiner Jugend durch die persönliche Berührung mit dem Königshause einen ungleich besser geebneten Weg gefunden. Die ihm in halber „Ungnade" gegebene Erlaubnis, seine kleine Pension von 125 Thalern an beliebigem Ort zu verzehren, war doch in Verbindung mit der sofort sich bietenden Gelegenheit als Reisebegleiter eines jungen Aristokraten nach Italien zu gehen, eine große Gunst des Schicksals. Zwei Jahre darauf war er als Nachfolger Tiecks in den Genuß des italienischen Reisestipendiums für 1807—9 getreten, das sofort nach Ablauf auf Fürsprache Humboldts durch eine dauernde Erhöhung seiner Pension auf 400 Thaler abgelöst wurde. So blieben ihm die ruhelosen Wanderjahre voll nagender Sorgen um die bloße Existenz erspart, die Tieck so reichlich auszukosten bekam; er hatte keine Lasten für andere zu tragen, und vor allem: gleich der erste größere Auftrag galt einem Werk, bei dessen Entstehen er außer seinem König die ganze Nation als Zuschauer hatte und dessen glückliches Gelingen seinen Namen sofort in alle Welt trug, noch ehe es ganz vollendet war.

Tiecks Gedanken mögen sich in dieser Richtung bewegt haben, als er jetzt in der Einsamkeit der Berge seinem Landsmann entgegenging. Rauchs Aufenthalt in Carrara bezweckte die Marmor-

ausführung seines Luisenmonuments für das Charlottenburger Mausoleum. Von den beiden Kandelabern, die nach seinem Vorschlag zu Häupten des Denkmals aufgestellt werden sollten, trat er den einen ganz an Tieck ab, der jetzt, um dem neu gewonnenen Freunde näher zu sein, das Quartier Bartolinis verläßt und ganz zu Rauch übersiedelt. Die Ferne der Heimat und das Gefühl der nationalen Zusammengehörigkeit schließt beide täglich enger aneinander. Tiecks überlegene Bildung sorgt für willkommene Ausnützung der Mußestunden, so daß Rauch später gesteht, er „wäre in dem romantischen Carrara gestorben, wenn er Tieck nicht gehabt hätte". Und für ihn war der Aufenthalt doch nur eine kurze Durchgangsstation, während Tieck noch ganze sieben Jahre die oft qualvolle Einsamkeit ertragen mußte.

Schon Ende Mai des folgenden Jahres (1813) verließ Rauch auf Wunsch des Königs die Marmorbrüche, um in Rom die letzten Studien für die „Königin Luise" zu machen und — mehr dem Verlangen Friedrich Wilhelms als dem eigenen nachgebend — die Kritik der dort lebenden Künstler zu nutzen. Im Vollgefühl seines Könnens gesteht er sich zwar, die Arbeit in Carrara ebensogut vollenden zu können als in Rom, doch da er dem Wunsch des Königs nicht widersprechen mag, geht er ganz im stillen daran, eine zweite Königin Luise für sich in Marmor auszuführen, die gegenüber der ersten monumentalen Auffassung auf Lebensgröße sich beschränkend, „mehr in das Naive gedacht sein und einen Grad von Würde und Anmut erreichen sollte, gegen den die große Statue nur wie ein Vorstudium erschiene, dies als die eigentliche Lösung der Aufgabe" (in seinem, nicht des Königs, Sinne). Über diese zweite, naturalistischere Fassung, die dann erst in den Jahren 1817—28 zur Ausführung kam, ist das weitere bei Eggers (II. 180 ff.) nachzulesen[1]). Ich erwähne den Vorgang nur,

[1]) Das Werk, das früher im Antikentempel in Sanssouci stand, ist jetzt in das Hohenzollern-Museum überführt worden. Die sehr würdige Aufstellung bedeutet durch die gleichzeitige lehrreiche Zusammenstellung mit den früheren Büsten der Königin einen neuen Triumph des Rauchschen Genius. Man ist bereit, das Werk als die schönste Schöpfung seines Meißels anzusprechen. — Die Mitteilungen von Eggers seien hier noch durch eine Stelle aus einem Briefe Rauchs an C. A. Böttiger vom 22. März 1828 ergänzt: „Eine zweite Statue der

weil er deutlich den diametralen Gegensatz zwischen den Zielen der Rauchschen Kunst und der Tiecks zeigt, einen Gegensatz, dem auch ein fast vierzigjähriger enger Verkehr nichts von seiner Schroffheit genommen hat. Ein Entschluß, eine bereits monumental ausgeführte Arbeit auf die gewöhnlichen Maße des Allgemeinmenschlichen zu reduzieren, wäre bei Tieck, auch wenn er über die Produktionskraft Rauchs verfügt hätte, ganz undenkbar. Bei ihm vollzieht sich der umgekehrte Prozeß und erst die erreichte Monumentalität, das Aufgehen der Einzelform in den Typus, befriedigt ihn.

Tieck begleitete den scheidenden Freund bis Massa. Für ihn war die Trennung weit schmerzlicher als für Rauch, der neuen Eindrücken entgegenging. Rauch mag dies selbst empfunden haben und schrieb schon von Florenz aus ein paar warmherzige Worte an Tieck. Damit beginnt die Korrespondenz zwischen beiden, die in den Jahren 1813—19 mit regelmäßiger Einhaltung des einwöchentlichen Briefwechsels zu einem stattlichen Konvolut von mehreren hundert Nummern anwuchs (Akten des Rauch-Archivs Abt. XI. 1). Aus den ersten beiden Jahren sind nur Rauchs Briefe aus Rom erhalten, die in leidenschaftlich bewegten Sätzen von den großen Ereignissen jenseits der Alpen, der Bildung des Lützowschen Freikorps, der Schlacht bei Leipzig und ihren Folgen berichten. Die innere Unruhe, die ihn jetzt erfüllt und ihm den Aufenthalt in Rom verleidet, wächst mit der Steigerung der Ereignisse auf der Weltbühne. Tieck ist in diesen Partien des Briefwechsels der Empfangende. Seine Antworten fehlen, da sie wahrscheinlich bei der mehrmaligen Durchsuchung des Rauchschen Ateliers durch die französischen

---

höchstseligen Königin Louise in genauer Lebensgröße ist nach 14 Jahren ihres Beginnes in Carrara im Dezember des vorigen Jahres vollendet worden. Ein Produkt der Reue und des am Charlottenburger Denkmale Versäumten. Niemand, selbst der König, wußte von diesem Unternehmen etwas, bis zu dem Tage, an welchem ich die Majestät in die Verlegenheit setzen mußte und die Anzeige ihrer Existenz, Entstehung etc. anzeigte (sic). Der König, obgleich betroffen, hat höchst gnädig dieses neue nicht bestellte Marmorwerk aufgenommen, und das Publikum hat eine so große Aufmerksamkeit keiner meiner Arbeiten gewidmet als dieser. Die Arbeit war sehr angenehm und unterhaltend, das Geheimhalten aber so viele Jahre war lästiger, als man denken sollte." (Jahrbücher der Kgl. Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt. Neue Folge Heft XI. 1882).

Behörden, denen der eifrige Briefwechsel verdächtig war, konfisziert worden sind[1]).

Mit der Beruhigung der äußeren Zustände und der allgemeinen Entlastung vom Druck der französischen Herrschaft ändert sich auch die Physiognomie des Briefwechsels zwischen den beiden deutschen Bildhauern. Die künstlerischen Fragen treten in den Vordergrund. Der Übergang ist nicht schwer, sind doch gerade sie beide jetzt und später berufen, die Spuren der eben durchlebten großen Tage in bleibenden Monumenten der Nachwelt zu übermitteln. Die Helden der Freiheitskriege sind jetzt von der Weltbühne abgetreten und haben den Modellierstuhl in der Werkstatt zu Carrara bestiegen; an die Stelle des Berichts über ihre Taten treten die Fragen nach ihren Porträts und Statuen. Schritt für Schritt werden wir eingeweiht, wie die Standbilder für die Neue Wache in Berlin entstehen; die Verhandlungen über den Tiecks besonderer Obhut anvertrauten dekorativen Teil der Postamente, gehen unermüdlich herüber und hinüber. Die Anfertigung der Büste Blüchers wird mit besonderem Eifer betrieben und der in eigenen Angelegenheiten so unpraktische Tieck gibt die Idee einer Ausbeutung dieses Kunstwerks als populärer Absatzartikel. Der Stand der Kasse, die persönlichen kleinen Erlebnisse der Marmorarbeiter füllen ganze Bogen aus. Als dritte Hauptperson des Briefwechsels erscheint im Hintergrunde Schinkel, der stets im großen disponierend jene Standbilder Bülows und Scharnhorsts mit dem Baumschmuck für seine Neue Wache von vornherein gefordert und genaue Skizzen dafür geliefert hatte[2]).

---

[1]) Aus einem der späteren Briefe (v. 23. Febr. 1815) mag eine Stelle angeführt werden, die von Tiecks politischen Anschauungen eine Probe gibt. Sie ist wenige Monate vor dem neuen Ausbruch des Krieges (nach dem Pariser Frieden) geschrieben. Nachdem er beklagt hat, daß Elsaß und Lothringen französisch blieben, fährt er fort: „Ich bin nicht der Meinung, daß der erste Krieg mit Russland sei, vielmehr glaube ich, daß die Unruhe in Frankreich noch nicht beendet sei. Der Stolz und Eigendünkel verläßt diese Nation niemals; was sie jetzt leiden, empört den Pöbel nur, und ihre Träume, Weltbezwinger gewesen zu sein, verdampfen nicht so leicht.“ Vgl. auch den im Anhang mitgeteilten Brief von Frau von Humboldt aus demselben Jahre.

[2]) Der Anteil Schinkels an den plastischen Arbeiten von Rauch, Tieck, Kiß und anderen muß weit größer gewesen sein als man allgemein annimmt.

Als Rauch 1816 wieder persönlich im Atelier von Carrara weilt und, nach anderthalbjährigem Zusammenleben mit Tieck in den Marmorbrüchen und auf Ausflügen nach Pisa und Florenz, im April 1818 weiter nach Rom geht, galten die beiden schon als unzertrennliche Freunde, so daß sich „die Leute in Florenz, sogar die Kellner, wundern", daß Rauch allein erscheint. „Die Leute scheinen demnach uns für ein paar Zusammengewachsene bisher gehalten zu haben und hoffe, daß solche nie anderen Sinnes werden" (sic), schreibt er selbst dem Freunde, und daß dies Wort in seinem Munde keine Phrase war, zeigt sein Verhalten in den folgenden Jahren. Keiner kannte besser als Rauch die schwierige Lage, in der sich Tieck in Carrara befand. Er benutzte in selbstlosester Weise die Gelegenheit, die sich bot, dem Freunde einen günstigeren Posten zu verschaffen, an dem sein von ihm stets sehr hochgestelltes Talent einen größeren Wirkungskreis finden konnte. Er wußte, daß Tieck sich mit der endlosen Büstenarbeit für die Walhalla nur abmühte, um für seine Schwester Geld zu schaffen, und wenn Tieck trotzdem den angebotenen Direktorposten für Bildhauerei an der neuen Akademie in Düsseldorf ausschlug, so ist die Schuld nicht auf Rauchs Seite. Tieck hatte von Anfang an einen „Haß gegen alle Professuren, doppelt an einer Provinzial-Akademie"; obwohl ihm Rauch riet, das Amt als Übergangsstadium für Berlin zu betrachten,[1]) scheiterten seine Vorschläge einzig an dieser Abneigung Tiecks, der die Düsseldorfer Anstellung eine „Versorgung eines alten Herrn" nennt. „Einrichten sei seine Sache nicht und ein paar Jahre in Untätigkeit verlieren; er glaube gern,

---

Der ungeheure Nachlaß Schinkels, den nur flüchtig zu überblicken, viele Jahre erfordern würde, hat selbst für einen Historiker von so minutiösem Fleiß wie Eggers ein Hindernis gebildet, hier völlige Klarheit zu schaffen.

[1]) R.'s Brief aus Neapel, 2. Juni 1818 (Rauch-Archiv): „Daß Sie Ihrem Vorhaben, wirklich nach Berlin gehen zu wollen, treu bleiben, ist auch mein sehnlichster Wunsch, da ich überzeugt bin, für uns beide ist kein anderes Heil; soll aber gar Spur der Bildhauerei unserer Tage auf andere gelangen, so muß ich wünschen, daß Ihr Vorhaben sogar mit Aufopferung gegen scheinbar bessere durchgeführt werden muß. Thun Sie aber nicht so, sondern zeigen Sie sich willig gegen Düsseldorfer Vorschläge, nur richten Sie Ihre Bedingungen mit Vorsicht ein".

daß Schadow ihn von Berlin weghaben wolle und daß Cornelius sehr damit zufrieden wäre, wenn er (T.) den Sommer über, wo er (C.) in München male, in Düsseldorf den Gehilfen mache." Auch daß man den Posten erst Schadows Sohn, Rudolf, angetragen habe, zeige, ihm „daß sie gar nicht einmal wissen, was sie von einem Lehrer zu fodern haben".[1])

„O, romantisches Carrara, da haben Sie freilich recht; um Ihnen die Erinnerung daran recht lebendig zu machen, sind hierbei Veilchen, welche am 18. dieses die Sig. Teresina für Sie gepflückt hat," schreibt Tieck an Rauch, der sich aus dem nüchternen Berlin in die Marmorberge zurücksehnt (22. Nov. 1818). Er hingegen sieht trotz aller Romantik die Berge als sein Gefängnis an. „Jahrelang würden Sie freilich hier nicht aushalten", heißt es in einem Briefe an seinen und Rauchs gemeinsamen Freund Lund, „aber bei ihrem Sinn und Talent für Landschaften hier und in der Nähe vielleicht reichere Ausbeute finden als in anderen sehr berühmten Gegenden. Besonders sind die Veränderungen der Effekte durch Beleuchtung, Luft und Wolkenmassen unerschöpflich, und nach sechs Jahren, die ich hier lebe, bieten selbige mir täglich neue Reize dar. Denken Sie dazu das allerbebauteste Land, Hügel und Berge bis hoch hinauf durch Weinanlagen und Oliven gezähmt, und dann überall die nackten Felsengipfel, unserer Marmorgipfel und des ewigen Meeres gar nicht zu gedenken. Kurz, Sie würden sich schwerlich sehr schnell haben losreißen können, wären Sie hieher gekommen, während Rauch hier lebte . . . Ich hoffe sehr fest darauf, Sie in diesem Herbst noch in Rom zu besuchen; es wäre zu unverantwortlich, nicht Nazareths persönliche Bekanntschaft zu machen. Aber was kümmern mich alle Nazarener, ich darf nicht lebhaft daran denken, daß Rom mit allen seinen Herrlichkeiten steht und ich hier lebe, ohne alle Fassung zu verlieren."[2])

Die Frohnarbeit an den Walhallabüsten nahm kein Ende. Schon im September 1815 hatte Tieck die Absicht gehabt, Carrara zu ver-

[1]) T. an R., 14. Juni 1818 (Rauch-Archiv). Vgl. die ausführlichere Darstellung bei Eggers I, 232 ff. In dem Briefwechsel ist von einem Modell Tiecks zu einer Sappho die Rede, die ihm Rauch zu vollenden rät, damit er in Rom oder Düsseldorf gleich eine Arbeit bereit habe. (Eggers I, 233.)

[2]) Carrara, 4. Juni 1818 (Rauch-Archiv).

lassen, nur seinen Barbarossa wolle er noch vollenden, dann könne er nicht länger bleiben. Doch schon wenige Zeilen später heißt es: „ich verbrauche für mich selbst wenig; aber es ist zu hart, das Elend um sich herum zu sehen und an ersparen zu gedenken". Dann mit dem heiteren Optimismus, mit dem die Natur oft die Altruisten seines Schlages schadlos zu halten pflegt, schreibt er die Schlußworte nieder: „Doch ich hoffe, alles soll gut werden." Er ahnte nicht, daß er erst die kleinere Hälfte seines Exils hinter sich hatte. Die Monotonie der Arbeit, die er dennoch zu ernst nahm, um sie als Nebenarbeit obenhin zu erledigen, wurde ihm, der sich nach größeren Aufgaben sehnte, zur jahrelangen Qual. „Machen Sie dem Prinzen ein paar schlechte Büsten, ich bürge Ihnen dafür, schöner und besser werden alle folgenden und Sie arbeiten mit mehr Lust und Ruh", mahnte Rauch, der dem Freunde gern etwas von dem eigenen stetig und glücklich vorwärtsstrebenden Temperament gegönnt hätte. Das blieb freilich zeitlebens ein frommer Wunsch; so tat Rauch denn wenigstens alles, was in seinen Kräften stand, um beim Kronprinzen, dem schlechten Zahler, im Interesse des Freundes zu wirken. Schon im Beginn der Arbeit hatte er an Tieck geschrieben[1]): „Es ist gewiß unrecht, daß Ihnen der Prinz nicht wenigstens 100 Duc. Entschädigung für solche mühsam ausgeführte Büsten anweist. Denn womit ermuntert er Sie denn, wenn er Ihnen nicht mehr als so andern ungenannten Schuften zahlt, die eigentlich Holzhauerarbeit in schlechtem Stein liefern. Wüßte ich irgend eine Art, so wäre es mein erstes, ihm etwas über dieses Kapitel zu sagen, besonders würde es seinem Vorhaben angemessen und ersprießlich sein; denn ich habe jetzt recht deutlich und klar einsehen gelernt, was es heißt und welchen Wert es gibt, Marmorbildhauerei gewissenhaft vollenden wollen, und es so auch nach Kräften zu erreichen; dies kann kein Kenner, kein Modellierer selbst nicht einsehen".

Doch Tieck, der den Kronprinzen länger kannte, gab auf derartige Auslassungen seines Freundes nur resignierte Antworten, mit denen er recht behielt[2]), und zog sich, um sich die Verbannung

[1]) Rom, 3. Dez. 1813 (Rauch-Archiv).

[2]) „Auf meinen wohlmeinenden unmaßgeblichen Rath wegen Ihrer Wünsche antwortet mir der Kronprinz mit keiner Silbe" (Rauch an Tieck 6. April 1815). —

zu erleichtern, auf seine alte Liebhaberei, die Literatur, zurück. Schlegel versorgte ihn von Coppet und Paris aus mit seinen neuesten Arbeiten, Rauch schickte ihm von Berlin die letzten Schöpfungen seines Bruders Ludwig, besonders den Phantasus. Endlich griff Tieck selbst zur Feder und veröffentlichte in Friedrich Schlegels „Deutschem Museum" einen kleinen archäologischen Aufsatz über die Gruppe von Ildefonso.

Tiecks, von der heutigen Forschung zum Teil bestätigte Erklärung der schon damals vielumstrittenen[2]) Gruppe geht von der Ansicht aus, daß es bei einer neuen Deutung eines schon längst bekannten alten Kunstwerkes oft „mehr auf einen glücklichen Zufall als weiten Umfang von Kenntnissen" ankomme. Der Beweis hierfür seien einige Erklärungen antiker Kunstwerke aus der letzten Zeit, durch die selbst von ersten Autoritäten wie Winckelmann approbierte Deutungen hinfällig geworden seien. Dies möge zu seiner Entschuldigung dienen, wenn auch er es wage, von einem längst bekannten Kunstwerke eine andere Erklärung zu geben. Die Gruppe von S. Ildefonso werde gewöhnlich entweder als Castor und Pollux[3]) bezeichnet, wogegen die geringe Größe der Figuren spreche,

---

In den Verhandlungen über die Aufstellung der Walhallabüsten erscheint auch Schinkels Name zum ersten Mal, der später für Tiecks Kunst eine so große Rolle spielt. Rauch hatte Tieck von Schinkels Projekt eines Berliner Domes am Potsdamer Tor gesprochen, das Tieck wegen der entfernten Lage „in einer fast menschenleeren Gegend" für ganz verfehlt erklärt (1815). Auch einem Plan Schinkels zur Walhalla in gotischem Stil ist er prinzipiell abgeneigt und spricht über einen eigenen Entwurf zu dem Gebäude (an Rauch 1. März 1815): „Ich habe dem Kronprinz einen ungefähren Grundriß und einen Durchschnitt wie ich Walhalla dachte, geschickt. Wäre ich in Berlin oder an einem Ort, wo ein Architekt wäre, so würde ich es zeichnen lassen, Rabe wäre der, mit welchem ich darüber sprechen möchte. Doch freut es mich, daß noch ein Jahr Zeit ist und es findet sich vielleicht Gelegenheit. Schinkel hat aber den Teufel mit dem Gotischen, der Prinz will einen paestum'schen Tempel, und er will ihm einen gotischen Saal bauen." Der Kronprinz erklärte sich zwar, nach Rauchs Bericht, mit Tiecks Idee „ungemein zufrieden", doch sechs Jahre später (1821) bekam Klenze den Auftrag zur Walhalla.

[1]) „Antiquarische Anfrage" im 3. Heft des III. Bandes 258—261.

[2]) Winckelmann, Monumenti inediti, p. XI f. der deutschen Übersetzung. — Lessing: Wie die Alten den Tod gebildet; ferner Del Torre, Maffei, Visconti, Levezow, Mengs.

[3]) Dies noch der Titel der (von Tieck nicht gekannten) Schrift Rumohrs „Über die antike Gruppe Castor und Pollux oder von dem Begriffe der Idealität in Kunstwerken", Hamburg 1812.

oder als Genien des Schlafes und Todes, was auch nicht zutreffend sei. Die kleinere Figur nähere sich mehr dem Heroischen, die größere sei „zärtlicher gearbeitet, schlanker und individueller in den Verhältnissen". „Ja, der Kopf scheine ihm unwiderleglich ein Porträt zu sein und zwar ein Antinouskopf, wofür die Vergleichung mit den Köpfen der bekannten Antinousstatuen spreche." Er wünscht, von anderen Kunstkennern zu erfahren, ob er irre, wenn er die Gruppe erkläre als „Opfer und Weihe des Antinous", der sich nach alter Nachricht bei einer schweren Krankheit seines Herrn, des Kaisers Hadrian, den Unterirdischen als freiwilliges Opfer darbrachte. Die zweite Figur stelle dann den Genius des Kaisers oder den des Todes selbst dar. Dadurch erklärten sich auch die beiden Fackeln: „er erhebt die welche dem Leben des Kaisers leuchtet, und er löscht gesenkt auf den Altar die des Antinous". Am Schluß tritt Tieck für die von einigen[1]) bezweifelte Zusammengehörigkeit der beiden Figuren ein.[2])

Nachdem Tieck mit solchen Surrogaten kunstgeschichtlicher Betrachtungen die immer stärker werdende Sehnsucht nach Rom zu befriedigen versucht und sich im September 1815 sogar zu einem Promemoria an seinen alten Gönner Wilhelm von Humboldt[3]), mit

[1]) So namentlich von Rumohr in dem genannten Aufsatz.

[2]) Die hier von Tieck vorgetragene Ansicht wird u. a. in den Texten des „Klassischen Skulpturenschatzes" von Reber und Bayersdorfer erwähnt. („Für den Gegenstand der Darstellung ist die Annahme nicht ohne Grund, daß die Gruppe Antinous und den Todesgenius, welchem sich die Statuette der Unterweltsgöttin passend zugesellt, bedeute, doch bleibt die Deutung wegen der zweifelhaften Echtheit des Beiwerks sehr unsicher.") Auf den Zusammenhang mit Polyklet (Doryphoros) und Praxiteles (Sauroktonos) hat schon Rumohr hingewiesen.

[3]) Das Gesuch ist erhalten in Tiecks eigener Abschrift in einem Briefe an Rauch vom 8. Sept. 1815 (Rauch-Archiv). An ein Résumé seiner bisherigen Laufbahn, die gemeinsamen Reisen mit Humboldt, die ihm auf seine Empfehlung übertragenen Arbeiten in Weimar, die Verbindung mit dem Kronprinzen von Bayern, die verschiedenen Preisarbeiten und die Mitarbeiterschaft an den Werken Rauchs (dekorative Teile am Luisenmonument) knüpft Tieck die Beschwerde, daß jüngere noch unbekannte Künstler, wie die Söhne Schadows und der junge Wichmann, durch bessere Protektion nicht unbedeutende lebenslängliche Gehälter erhalten hätten, während er in den schweren Jahren der Erniedrigung Preußens aus Bescheidenheit nichts für sich zu fordern gewagt hätte. Als seinen Hauptfeind erklärt er den alten Schadow, der alles täte, um ihn in Berlin vergessen zu machen. Daß er mit der letzten Vermutung recht hatte, bestätigt die Äußerung Rauchs über Schadow gelegentlich des Horenkandelabers (s. u.). — Der bei Holtei (Dreihundert Briefe II, 59) publizierte Brief Humboldts an Tieck mit der Jahres-

dessen Frau er noch immer im Briefwechsel stand,[1]) aufgerafft hatte, kam im folgenden Jahr endlich Hilfe von anderer Seite.

A. W. Schlegel, der das Schicksal der Frau von Staël zu dem seinigen gemacht hatte und schon 1811 als „Feind Napoleons" aus Frankreich verbannt worden war, sah sich durch die Rückkehr des Kaisers aus Elba aufs neue zu einem Wanderleben genötigt, das ihn mit seiner Freundin, ihrer Tochter und dem Herrn von Rocca Ende 1815 nach Italien führte. Von Genua aus meldete er dem Freunde in Carrara seine bevorstehende Ankunft (Holtei III, 78) und machte ihm Aussicht auf einige Büstenarbeiten, mit denen ihn Frau von Staël beauftragen würde. Von Mitte Dezember bis Mitte Februar 1816 war dann Friedrich Tieck Frau von Staëls Gast in Pisa und kostete in dem ihm von Coppet her vertrauten Kreise die langentbehrten Genüsse eines geistig angeregten Verkehrs aufs neue aus. Für Frau von Staël und ihre Tochter, die Herzogin von Broglie[2]) sind seine Grüße in den folgenden Jahren stets besonders

zahl 181? ist die Antwort auf ein früheres nicht bekanntes Gesuch Tiecks, aus dem hervorgeht, daß auch er sich an den Entwürfen für das Luisenmonument beteiligt hat.

[1]) Vgl. den im Anhang mitgeteilten Brief vom 14. Febr. 1815.

[2]) Tieck fertigte eine zweite Büste von ihr (die erste aus dem Jahre 1811 s. o. S. 66), („ein griechisches Profil; der Kopf wäre idealisch zu nennen, wenn das Oval nach unten zu etwas schmaler wäre". Schlegel an T.) — Weniger angenehm gestaltete sich das Verhältnis zu dem kranken Herrn von Rocca. Als Tieck dessen Büste im Mai nach Florenz schickte, fand sie nicht den Beifall des Bestellers und die schon begonnene Marmorausführung wurde unterbrochen. Schlegel schreibt darüber erzürnt an Tieck (27. Mai 1816, Holtei III, 82): „ich bin sehr ergrimmt und habe ihnen meine Meinung gesagt, wie unendlich der Künstler zu beklagen sei, der für Leute arbeitet, die kein Auge und keinen Sinn für die Kunst haben, und am Ende selbst nicht wissen, was sie wollen, und ihre Meinung von heute auf morgen ändern. . . Das mag wahr sein, daß Rocca jetzt weniger krankhaft und erstorben aussieht als damals, aber mit dem Adlerblick, den der gute Mann zu haben sich einbildet, daraus wird doch nichts, wenn er auch kerngesund würde". Die Marmorausführung wurde abbestellt und Tieck übte an dem Mäcen eine harmlose Rache: „Ich werde Dir", schreibt er an Schlegel, „die beinahe fertige Nase von Roccas Marmorbüste mitsenden, welche ich abgeschlagen, Du kannst solche als Papierpresse gebrauchen. Erkennt er solche wieder, so sage ihm, so weit sei seine Büste schon fertig gewesen, und damit es ihm niemals einfallen könne, mir die gehabten Kosten wieder zu erstatten, habe ich solche zerschlagen, wie er sähe" (30. August 1816, Bibl. Dresden).

warm. Das künstlerische Resultat dieses Zusammenseins mit den alten Freunden jedoch war ein größerer Auftrag, der für Tieck die Hauptarbeit in den folgenden Jahren bis zum Ende seines carraresischen Aufenthalts bildete: die Statue Neckers. Der Kontrakt ist von Tieck am 14. Mai 1816 unterzeichnet worden,[1]) am 22. November 1818 meldet er an Rauch die Vollendung der Arbeit. Die Statue war für das Schloß Coppet bestimmt und bildet noch heute den Hauptschmuck des Vestibuls (Abbildung 9).

Seit dem Tode des großen französischen Staatsmannes waren zwölf Jahre verstrichen. Tieck hatte ihn nicht mehr gekannt und war, wenn ihm auch durch den engen Verkehr im Hause seiner Tochter ein lebendiges Bild seiner Persönlichkeit überliefert worden sein mochte, auf die Erinnerung der in Coppet gesehenen Porträts von Duplessis u. a. angewiesen.[2]) Die Porträtfrage war jedoch für Tieck sicherlich nur sekundär. Er war froh, nach all der Büstenarbeit endlich einmal die Gelegenheit zu haben, eine Freistatue zu schaffen und mit Rauch in einen Wettbewerb treten zu können, dessen Modelle zu den Bülow- und Scharnhorstdenkmälern damals in der Werkstatt von Carrara eintrafen. Das Motiv der Rhetorstatue war Tieck, dem Kenner der Antike, hochwillkommen[3]). Fern von

[1]) „Mr. Tieck s'engage à faire pour Madame de Staël une statue de Mr. Necker de grandeur naturelle en marbre blanc de Carrare, et de la livrer franche de port jusqu'à Lyon, pour le prix de six cents sequins ou douze cents écus florentins. Cette statue sera exécutée, dans la pose, attitude et draperie convenue, c'est à dire, debout, avec un ample manteau par-dessus un habillement moderne et le bras droit levé, le tout comme il est indiqué dans la petite ébauche en terre, la tête d'après le buste déjà achevé en plâtre. Mr. Tieck aura soin de terminer cette statue dans le courant de l'année 1817, si des obstacles imprévus ne le lui rendent pas impossible." — Das für Tieck so verhängnisvolle Schriftstück ist als Beilage zu seinem Brief an Schlegel vom 30. Mai 1816 (Biblioth. Dresden) erhalten.

[2]) Die Worte des Kontrakts, die auf eine schon vollendete Gipsbüste hinweisen, lassen vermuten, daß Tieck schon während seines Aufenthalts in Coppet (1808—9) eine Büste Neckers angefertigt hat. Daß ihm dieselbe nicht genügte, geht aus den wiederholten Bitten an Schlegel hervor, ihm die Maske oder den Kopf Neckers von Houdon zu schicken. Schlegel suchte Houdon auf, der sich aber an diese Arbeit nicht erinnern konnte (Brief an Tieck, Paris, 12. Mai 1817; Holtei, III, 95).

[3]) Er selbst nennt den etrurischen Arringatore und den Augustus in der Toga als Vorbilder (an Schlegel, 22. März 1817, Bibl. Dresden).

der Absicht, ein „charakteristisches", in Kostüm und Gestus dem Zeitalter seines Helden angemessenes Monument zu schaffen, faßt er seine Aufgabe vielmehr im Sinne der typischen Darstellung eines Redners. Die Arbeit ist nach Inhalt und Form ein Produkt der französischen Schule um die Wende des 18. Jahrhunderts. Das forcierte Pathos der Davidschule vereinigt sich mit einer virtuos behandelten Gewandstudie nach römischen Vorbildern zu einem wenig glücklichen Ensemble. Befremdend wie das Motiv, dem zumal bei geschlossenem Munde etwas stark ateliermäßig Gestelltes und eine fast beängstigende Unsicherheit anhaftet, ist die Gewandung. Während Rauch in seinen beiden ebenerwähnten Standbildern zum erstenmal auf einem ganz neuen Wege das Problem der Monumentalisierung des modernen Kostüms gelöst hatte, indem er die aller plastischen Behandlung hohnsprechende preußische Uniform durch eine antikisierende Manteldraperie ihrer Nüchternheit zu entkleiden suchte, weist Tieck von vornherein jeden Kompromiß mit dem modernen Kostüm zurück und macht von dem ihm kontraktlich vorgeschriebenen „ample manteau" den ausgiebigsten Gebrauch. Vom Kopf bis zu den Füßen umschlingt eine mächtige Toga den Helden des Revolutionszeitalters. Selbst am Unterkörper, wo durch das aus der Antike bekannte Motiv des Unterschlagens der emporgerafften Stoffmasse um den einen Arm der Mantel emporgezogen wird und die Unterkleidung hätte sichtbar werden müssen, zieht Tieck es vor, den Mantel eng um die Beine zu schlingen und durch eine Reihe gehäufter Vertikalfalten die untereren Extremitäten zu verhüllen, so daß von dem Zeitkostüm nichts als die Stiefelspitzen und im oberen Teil der Kragen und der rechte Ärmel sichtbar werden.[1]) So weit ist selbst der geistesverwandte Thorwaldsen nie gegangen, der bei aller Abweichung seines Stils für das Kostüm moderner Helden ähnliche Wege eingeschlagen hat wie Rauch (Statue Byrons in Cambridge u. a.). Doppelt merk-

[1]) Die erhobene Hand ist dem Künstler selbst nicht zu Dank geraten. Rauch gegenüber beklagt er wiederholt die Schwierigkeit, die ihm im Modell gelungene Hand in Marmor umzusetzen; sie sei „zierlich, aber ohne Kraft, mager im Sinne seiner eigenen Hände."



Abb. 9 NECKER
Marmorstatue von Fr. Tieck (1816—18)
Schloß Coppet bei Genf
(Mit Erlaubnis der „Gazette des Beaux-Arts")



Abb. 10 SCHINKEL
Marmorstatue von Tieck-Wittig (1844—55)
Nach der Marmorkopie in der Säulenhalle des Berliner Museums

würdig bleibt da das Geständnis Rauchs, der später bei der Konkurrenz um das Goethe-Schiller-Monument an Böttiger schreibt (25. März 1824): „Ich selbst lernte die absolute Notwendigkeit eines bestimmten Schnittes jedes Kleides von Freund Friedrich Tieck kennen, und die Möglichkeit, wie solcher herauszufinden sei.“ Ungeachtet eines vierzigjährigen fast täglichen Verkehrs mit diesem Freunde hat Tieck mit eiserner Konsequenz an der hier am Necker zum erstenmal angewandten streng antikisierenden Gewandung festgehalten und selbst bei so heterogenen Aufgaben wie den Statuen Ifflands, Friedrich Wilhelms II., Copernicus' und Schinkels (die beiden letzteren aus den Jahren 1844—50!) auch nicht den leisesten Versuch gemacht, sich die Rauchsche Methode anzueignen.[1]) Ein Blick auf die beiden anderen hier abgebildeten Statuen (No. 10 u. 12) zeigt, daß Tieck bei allen seinen freiplastischen Werken sein Haupt-Interesse auf die Gewandung konzentrierte, in dessen virtuoser Behandlung er seine Überlegenheit vor der Mehrzahl der klassizistischen Zeitgenossen dokumentierte. Zu einer Frei-Skulptur allerdings, die den höheren Anforderungen des Dreidimensionalen genügte, hat er es selten gebracht. Er bleibt stets im Relief haften und hat, wenn sich auch in seinen Spätwerken das Theatralische der Motive etwas abgeschwächt hat, sich doch nie zu dem monumentalen Pathos der Rauchschen Statuen durchringen können. Das Augenblicks-Pathos der Davidschule

[1]) Hier noch die Bemerkung, daß Tieck unter allen antiken Draperien der der Niobide im Vatikan die höchste Bewunderung zollte. In einem Briefe an Rauch (21. Mai 1818) schreibt er: „Ich bitte, erinnere, ermahne, ja sobald nur eine Möglichkeit dazu da ist, das Fragment der Niobeide im Vatikan abformen zu lassen, als Norm alles dessen was Gewand heißt in dieser Art, ja sollte ich es auch unternehmen müssen, die Figur zu ergänzen, um den Wert anschaulicher zu machen.“ Und als Rauch erwidert, Thorwaldsen hätte geäußert, die Niobide gefalle ihm „nicht so sehr“, schreibt Tieck nochmals: „Kehren Sie sich wegen der Niobe im Vatikan an nichts, sondern sehen, wie solche Ihnen gefällt. Besser ist solche unstreitig als die ähnliche berühmte zu Florenz, also wenn nicht Original, doch dem Original näher, also des Abformens würdiger als jene oft geformte“ — ein Urteil, dem die heutige Archäologie beistimmt, wenigstens soweit es sich um die künstlerische Überlegenheit des römischen Exemplars handelt Tieck hat dann selbst bald darauf in Berlin in seiner freien Umdichtung des Niobe-Zyklus am Fronton des Schauspielhauses diesem seinem Liebling einen hervorragenden Platz angewiesen.

klingt noch in der späten Schinkelstatue, die er als fast Siebzigjähriger schuf, deutlich wieder.[1])

Noch während Tieck an der Neckerstatue arbeitete, starb die Auftraggeberin in Paris (14. Juli 1817). Schlegel fiel die Sorge für das Werk anheim. Er war ohnehin der leitende Kopf bei den künstlerischen Unternehmungen Frau von Staëls gewesen und hatte schon bei ihren Lebzeiten die Frage nach dem besten Standort für die Arbeit seines Freundes in Briefen an diesen mehrfach erörtert. Der ursprüngliche Plan der Aufstellung auf einem Treppenabsatz wurde zugunsten der heutigen im Vorsaal aufgegeben, wenn auch die Dekoration sich in bescheideneren Grenzen halten mußte als es Schlegels Wunsch war.[2]) Als Tieck den Tod Frau von Staëls erfuhr, tauchte bei ihm, wohl in Erinnerung an das berühmteste Kunstwerk jener Tage, Rauchs Königin Luise, der Gedanke auf, der von ihm persönlich hoch verehrten Frau ein ähnliches Denkmal zu setzen. In einem Brief an Schlegel (2. Aug. 1817) entwickelt er den Gedanken, aus der Statue Neckers und der seiner Tochter ein gemeinsames Monument zu bilden, „indem man Frau von Staël schlafend auf einem Piedestal als Ruhebett vorstellte, und hinter demselben auf einem höheren die Statue Hrn. Neckers, welcher dann niederblickend zu der Tochter auf nach dem Himmel deutete.

[1]) Ein mir noch nachträglich durch die Enkelin Caroline von Humboldts freundlichst mitgeteilter Brief Tiecks an diese Gönnerin beweist, daß all die befremdenden Eigenheiten der Neckerstatue zum größten Teil auf die Wünsche der Bestellerin zurückzuführen sind („der Gegenstand scheint nicht sonderlich dankbar, der Kopf ist nicht schön, aber er pflegte viel einen Mantel zu tragen und mit diesem nach römischer Art zu drapieren; mit diesem ihn bis auf die Schuhe zu bekleiden, ist der Wunsch der Frau von Staël, in einer freilich etwas theatralischen Stellung: das Ganze eine mehr künstliche als kunstreiche Marmorarbeit, aber eben darum etwas, sich damit Ehre zu erwerben" (Pisa, 19. Dez. 1815). Es ist nach Analogie der übrigen Statuen Tiecks, namentlich des Friedrich Wilhelms II. und des Copernicus, die auch von ihrer Draperie fast erdrückt werden, mit Sicherheit anzunehmen, daß Tieck auch ohne die historische Begründung dem Mantel-Motiv der Neckerstatue dieses Übergewicht gegeben hätte.

[2]) „Das beste wäre, den großen Saal architektonisch zu verzieren, mit Säulen aus Stuck und Venetianischer Mosaik. Aber dergleichen Kunstgedanken gehen den Leuten zu sehr ins Große und sie haben keinen Sinn dafür." (Schlegel an Tieck, 2. Aug. 1816, Holtei III, 86).

Dies wäre ebenso weit entfernt von den Spielereien Canovas, mit Statuen gruppieren zu wollen und dennoch beiden eine bedeutende Beziehung zu einander gegeben." Rauch sei von dem Gedanken gleichfalls sehr eingenommen, und er selbst bereit, das Werk aus Liebe zur Sache in Angriff zu nehmen, wenn man ihm die Auslagen ersetzte. Als Standort schlägt er eine Kirche, etwa den Dom in Genf vor. Schlegel antwortete auf dieses Projekt sehr skeptisch; auch bei dem Sohne, August von Staël, habe er keinen Eingang damit gefunden. Die sehr stichhaltige Begründung seiner Ablehnung muß Tieck wohl überzeugt haben.[1]) Es ist nicht mehr die Rede davon.

Andere Arbeiten waren inzwischen in den Vordergrund getreten. Die Verbindung mit Rauch hatte ihre Früchte zu tragen begonnen. Schon im Jahre 1812 hatte Rauch den einen der beiden Kandelaber für das Luisendenkmal in Charlottenburg Tieck übertragen. Er selbst hatte sich nach längerem Schwanken für eine Parzengruppe als Schmuck des Schaftes entschieden, während Tieck von vornherein einen Tanz der Horen entworfen hatte. Sein Kandelaber, der im übrigen dem Rauchschen gleichgebildet ist, wurde zu Häupten der Königin aufgestellt, während der Rauchsche das Denkmal des Königs krönt.[2]) Die drei reigenschlingenden Mädchen Tiecks sind eine seiner glücklichsten Er-

[1]) Schlegels Brief v. 11. Sept. 1817 (Holtei III, 97): „Eine schlafende Figur mochte sehr schicklich sein für die Königin von Preußen, eine wegen ihrer Schönheit aber nicht wegen ihres Geistes berühmte Frau. Wo aber die ganze Bedeutung eines Bildnisses auf dem beseelten Ausdruck der Physiognomie beruht, da würden, deucht mich, geschlossene Augen und die im Schlaf oder Tod abgespannten Züge alle Ähnlichkeit aufheben, und man müßte ganz ins idealische gehen. Die Kinder aber legen natürlich bloß auf ähnliche Bildnisse einen Wert. Ferner, wozu noch ein Kenotaph? Das wahrhafte Denkmal ist ja ganz fertig: es ist das Grabgewölbe im Garten, wo sie neben ihren Eltern ruht, und die Gestalten aller drei sind auf Deinem Basrelief abgebildet." Dagegen schlägt Schlegel vor, die Statue Neckers an dem einen Ende des Saales aufzustellen und „gegenüber die Statue der Tochter sitzend; — das wäre freilich schön, und ich rate dazu, habe aber noch keinen Eingang damit gefunden. Wer weiß, in der Folge! Sie müssen freilich auch ihre Mittel zu Rate ziehen."

[2]) Vgl. die Beschreibung bei Eggers I 150. — Der dreiseitige Untersatz mit den mecklenburgischen Büffelköpfen ist offenbar in zwei Exemplaren in der Werkstatt von Carrara fertiggestellt worden und die beiden Schäfte mit der Parzen- und Horengruppe sind dann in Berlin aufgesetzt worden. Bei Tiecks Kandelaber

findungen, und wir werden uns heute ohne Zweifel dem Urteil der Zeitgenossen anschließen, die dieser Gruppe vor den Parzen Rauchs den Vorzug gaben.[1]) Ohne in die glatte Eleganz zu verfallen, die Canova bei solchen Motiven entwickelte, oder in die trockene Ängstlichkeit, die Thorwaldsens Tänzerinnen anhaftet, ist eine außerordentliche Leichtigkeit und Anmut der Bewegung erreicht, die dennoch der Feierlichkeit des Ortes keinen Eintrag tut.[2]) Außerdem ist bei der etwas nüchternen Behandlung des Kandelaberschafts die reichere Reliefplastik der Tieckschen Gruppe viel angemessener als die Flachheit der Rauchschen Parzen, denen es auch an dem rechten Ernst fehlt.[3]) Im Sommer 1815 erschien der Kandelaber in Berlin und Rauch beeilte sich, dem Freunde über den allgemeinen Beifall zu berichten, den sein Werk gefunden: „Schadow wunderte sich sehr, daß Sie die Gruppe gemacht hätten, wie ein Beschämter, in Gegenwart der Akadamie, welcher ich die Arbeit zeigte. Ihre Horen haben sehr viel Glück gemacht, Bussler[4]) quält mich und Schinkel[5]), sie formen zu lassen, das geht aber nicht an" (1. Juli 1815, R.-Archiv).

Die Kandelaber, deren Ruf sich schnell verbreitete, hatten schon im nächsten Jahre (1816) einen ähnlichen Auftrag im Gefolge. Es handelte sich darum, den Anführern des Aufstandes gegen die

---

ist (wohl bei Gelegenheit einer späteren Renovierung) der Fehler begangen worden, daß die Figuren des Schaftes nicht genau mit den Kanten des Untersatzes und den Büffelköpfen korrespondieren; die rohe Mörtelbindung ist noch sichtbar.

[1]) Rauch an Tieck: „Allgemein gefällt den Leuten Ihre Horengruppe besser als mein flaches Parzentrio."

[2]) R. an. T. (4. Jan. 1814): „Ihren Horen bitte ich ja recht lange Kleider zu machen."

[3]) Rauch, für den der Kandelaber nach der großen Leistung des Monuments selber nur eine Nebenarbeit bedeutete, schreibt an T. (4. Jan. 1814): „die Genien habe ich der nackten Beine wegen nicht machen können, habe also bekleidete Figuren gewählt, lang bekleidete sogar, eine ganz neue Komposition, nämlich die Parzen, lachen Sie gar nicht, Sie werden sich wundern wie sich dies so neu ausnimmt, die drei Mädchen: eine ist immer jugendlicher und koketter als die andere."

[4]) Kabinetsrat Friedrich Wilhelm III. und Freund Rauchs.

[5]) Schinkel verwandte in einem Entwurf zum Denkmal Friedrichs des Großen den Tieckschen Kandelaber viermal als freistehende Dekoration der vier Ecken („Sammlung architektonischer Entwürfe" Bd. I, No. 41).

französische Revolution in der Vendée ein Denkmal in Form zweier Kandelaber zu setzen, zu denen Schinkel die Zeichnung lieferte' während sich wieder Rauch und Tieck in die Ausführung teilten.[1]) Die Arbeit, an der Schinkel stark beteiligt war, zog sich bis in die Berliner Zeiten Tiecks hinein. 1824 erschienen die Kandelaber auf der Pariser Ausstellung,[2]) ehe sie nach ihrem Bestimmungsort in der Vendée wanderten. Dort sind sie verschollen, da in den Tagen der Revolution von 1830 der Schmuck der bourbonischen Lilien die Veranlassung war, sie in Kisten zu verpacken. Erhalten ist von ihnen nur ein Gipsabguß des von Rauch gearbeiteten Kandelaberschafts[3]) und die Schinkelsche Zeichnung zum Aufbau des Ganzen. Von Tiecks Arbeit wissen wir nur, daß ihm diesmal im Gegensatz zu dem Luisen-Kandelaber das ernste Motiv trauernder Frauen mit Aschenkrügen zugefallen war,[4]) während Rauch die Siegesfreude in palmentragenden und harfenspielenden Gestalten zu versinnbildlichen unternahm. In der Reliefbehandlung und der Gewandung des letzteren Werks finden sich deutliche Anklänge an die Horen auf Tiecks erstem Kandelaber.

Die beiden Kandelaber sind das erste Produkt gemeinsamen künstlerischen Schaffens und ein wichtiger Faktor in der Geschichte der Freundschaft, die die beiden Meister bis an ihr Lebensende verbindet.

Seit der persönlichen Anwesenheit Rauchs in Carrara (Ende 1816 bis April 1818) wird der Ton ihrer Briefe immer wärmer und die gegenseitige Anteilnahme am Schicksal des anderen immer herzlicher. Noch immer ist die Sehnsucht nach Rom das ständig wiederkehrende Motiv in Tiecks Briefen. Die Berichte der Frau von Humboldt und die durch Rauchs Erzählungen wieder wachgerufenen Erinnerungen stacheln seinen Schmerz unaufhörlich und

[1]) Vgl. die ausführlichere Darstellung bei Eggers I, 215—19.

[2]) Bericht im Cottaschen „Kunstblatt" v. 21. April 1825.

[3]) Rauch Museum No. 213. — Abb. b. Eggers V, Taf. 6.

[4]) Bei der Ermitteiung von Porträts der Helden, deren Köpfe an dem Kandelaber angebracht werden sollten, nahm Tieck die Hilfe des in Paris weilenden Schlegel in Anspruch, der seinerseits mit dem Akademiker Barante, dem Vermittler zwischen den Auftraggebern und Schinkel, in Korrespondenz trat (vgl. die bei Holtei abgedruckten Briefe III, 89, 92, 96).

steigern ihn bis zum offenen Verzweiflungsschrei.[1]) Einzig das Bewußtsein, daß dies Martyrium ihm ermöglicht, anderen ihm Nahestehenden zu helfen, hält ihn aufrecht und gibt ihm sogar die Kraft, den von hypochondrischen Anwandlungen heimgesuchten Rauch seinerseits aufzurichten: „Wer ist jetzt, der in Deutschland Ihren Namen nicht mit einer Art von Achtung hört und sich zu Ihrer persönlichen Bekanntschaft Glück wünscht? Ich dächte, diese Gedanken in sich wach zu erhalten, wie selbige doch durch täglichen neuen Anstoß lebendig bleiben müssen, sollte über vieles trösten. Denken Sie sich dagegen nur meine Lage, der genötigt gewesen, einen großen Teil seines Lebens unerläßlichen Pflichten aufzuopfern und darüber diesen Teil des Lebens und beinahe jede frohe Aussicht verloren hat. Alt geworden fast ohne Genuß, da Bemühung und jede Anstrengung nicht hinreichend gewesen, um Dinge zu bezahlen, welche ich als notwendig ansehe zu bezahlen, um mich mit Freiheit überall zeigen zu dürfen; meine Bemühung fast von niemand nur bemerkt, und manches andere, was mir in einsamen Stunden herzlichen Kummer macht — und dennoch sehen Sie, daß meine Gesichtsfarbe eher blühend als trübe und bleich ist, und gewiß haben Sie wenige melancholische Stunden an mir bemerkt.[2]) Wie sollte es auch, da in Ihrer Gegenwart ich nur daran zu denken brauche,

---

[1]) „Ihr Brief erhöht in mir die unendliche Sehnsucht nach Rom, und der so häufige Kopfschmerz und äußerliche Jähzorn sind bei mir seit lange nichts anders als die ewigen heftigen Gemütsbewegungen, die durch tausend Dinge erneut und unterhalten werden. Burgsdorfs Brief, mehr noch der meines Bruders, welchen ich nicht mitteilen kann, sind mir an die Seele gegangen; das Gefühl, daß alle Zeit hier verloren geht und für ein herannahendes Alter nichts geschieht, die allerbesten Jahre in vieler Rücksicht ungebraucht verloren gegangen sind, die wenigen guten auch vielleicht noch so hingehen für Dinge, die an und für sich schon hinreichend sind, die Ruhe zu nehmen, und in der Unruhe keine andere Rettung zu haben als nur fleißiges Arbeiten, welches gerade die höchste Ruhe erforderte! Wie sehr ich es auf dem Herzen habe, nach Rom zu gehen, nicht [erst?] jetzt, seit ich hier bin, kann ich nicht sagen, und wenn ich immer das Gespräch abgebrochen, ist es nur geschehen, um mich in der Gewalt zu behalten, und nicht in kindisches Heulen und Schreien oder in völlige verrückte Verzweiflung auszubrechen" (17. Mai 1818).

[2]) Daß diese Äußerung keinen Widerspruch zu dem eben mitgeteilten Brief enthält, mag für diejenigen angemerkt werden, denen die Psychologie derartiger Naturen nicht vertraut ist.

mir Ihre Freundschaft in solchem Grade gewonnen zu haben, um mir es als Vorwurf anzurechnen, mancherlei nicht vergessen zu können. Von ganzem Herzen wünsche ich Ihnen eine liebenswürdige Frau, und würde alles anwenden, Ihnen solche zu verschaffen" (1. Nov. 1818).[1])

Rauch seinerseits kargte gleichfalls nicht mit Äußerungen seiner Zuneigung und Dankbarkeit gegen den Freund. Als er in der Jahreswende von 1818 auf 1819 nach schwerer Krankheit genaß, schrieb er an Tieck: „Wären Sie mir hier so nahe gewesen wie in Carrara, diese ganze Krankeit, die schwerste meines Lebens, hätte ich umgehen können in guter Gesundheit" (31. Jan. 1819). Mit der Schätzung des Menschen Tieck ging die des Künstlers Hand in Hand. Als er die Neckerstatue gesehen, schreibt er an Schinkel (15. Mai 1817): „Tieck hat ein schönes Modell der Statue Neckers für M. Staël vollendet; als Porträtstatue im ganzen, sowie den Faltenwurf und Ausführung derselben kenne ich keine bessere Skulptur." Andererseits schätzte Rauch an dem Freunde nicht nur den zuverlässigen Berater, der über seinen Arbeiten in Carrara wie über den eigenen wachte, sondern den Kameraden, der fern von kleinlichem Neid dem Genie des Freundes volle Anerkennung zollte.[2]) So bereitet sich denn allmählich das Ereignis vor, das die beiden Freunde für ihre ganze Lebenszeit zu der gemeinsamen Arbeit an einer großen künstlerischen Unternehmung verbinden sollte: Die Gründung einer Berliner Werkstatt und Schule, deren Traditionen noch in unseren Tagen lebendig sind.

Die erste Idee einer staatlichen Werkstatt für die in Berlin bevorstehenden zahlreichen plastischen Aufgaben ging wie alle großen organisatorischen Gedanken der Zeit von dem weitblickenden Genie Schinkels aus. Rauch war von vornherein als ihr Leiter ausersehen, und die Entstehung des Baus nach Schinkels Entwürfen, die endlosen Verhandlungen mit den Ministerien, die endliche Einrichtung haben in der Biographie Rauchs durch Friedrich Eggers eine ein-

---

[1]) Über den zuletzt berührten Punkt s. Kapitel VIII.

[2]) Über das Luisenmonument macht Tieck gelegentlich die noch heute zutreffende Bemerkung, daß das Publikum daran nur die zierliche saubere Ausführung bewundere, „für die Größe und Majestät haben sie kein Verständnis."

gehende Darstellung gefunden, auf die hier verwiesen werden kann. Nach dem Briefwechsel zwischen Rauch und Tieck kommt auch dem letzteren eine nicht unbedeutende Rolle in dieser Angelegenheit zu. Weder Rauch noch Schinkel wollen etwas unternehmen, ehe nicht Tieck in Berlin ist, und Schritt für Schritt wird ihm nach Carrara die Entstehung der inneren und äußeren Einrichtung des Lagerhauses berichtet: „Schinkel kann gar nicht genug bekommen und sorgt sehr für Sie". Tieck seinerseits ist unermüdlich mit Vorschlägen bei der Hand und steht dem schlechten Rechner Rauch als Kalkulator zur Seite. Doch man verlangt seine persönliche Gegenwart, Rauch kann ohne ihn und die italienischen Arbeiter, die Tieck mitbringen soll, nichts anfangen, und Schinkel verlangt fast noch dringender nach seiner Ankunft, um mit ihm die Anschläge für die plastische Ausschmückung des schon fast vollendeten Schauspielhauses zu beraten, die Tieck übertragen werden soll. Doch Tieck kann nicht von Carrara los, weil ihm die Mittel zur Übersiedlung fehlen. Die Bezahlung für die Statue Neckers soll ihn frei machen, aber es verstreicht Monat auf Monat, ohne daß das Geld eintrifft. Von Berlin aus können weder von Rauch noch von Schinkel die nötigen Kosten zu dem großen Transport aufgebracht werden — staatliche Mittel sind nicht „flüssig" — und so verlebt denn Tieck in dem ihm nun schon seit Jahren zum Ort der Qual gewordenen Carrara noch drei endlose Monate unter den schwersten körperlichen und seelischen Leiden. Rauch wütet über den „verfluchten Akkord" — der die Bezahlung der Statue erst bei der Ankunft des Werkes am Bestimmungsort zusicherte — „hat denn der Kerl von Staël gar keinen Funken von Zutrauen im Leibe?" Als dann gar der März 1819 zu Ende geht, verliert Rauch ganz den Kopf: „da Mr. Staël auch gar keine Eile haben wird, die Zahlung zu leisten, so trieb mich die Angst aus dem Hause, und [ich] ging zu Schinkel, statt augenblicklich in der Stille auf Rat zu sinnen; da mir aber ein solcher Zustand alle Sinne benimmt, so konnte ich nichts Bessres tun als mich zu erholen. In welche Verlegenheit geräth nun Schinkel, ich tröste von einem Tag zum andern". Inzwischen empfängt Tieck einen Brief von dem jungen Baron von Staël aus Paris, der ihm meldet, daß er schon im Januar ohne die Ankunft der Statue ab-

zuwarten, Order gegeben habe, Tieck die ausbedungene Summe zu bezahlen. Zu gleicher Zeit jedoch schreibt ihm das italienische Bankhaus in Livorno, Herrn von Staëls Bankier in Genf melde, die Statue sei angekommen und „sie würden zahlen, sobald Experte solche gesehen". — „Wer soll sie nun sehen? Wann? Wer hat diese Order gegeben? und was geht michs an, wenn sie solche in Stücke geschlagen hätten?" Der Zorn über die unerhörte Demütigung treibt dem Schwergeprüften das Blut in die Schläfen: „Mein Kopfschmerz ist wütend." Endlich kommt Rauch auf den Ausweg, durch Schinkel den Kredit der Theaterkasse in Anspruch zu nehmen und sendet Tieck eine Anweisung von 400 Dukaten, um ihn nur von Carrara loszubekommen (27. März). Dieser Brief gelangte jedoch nicht mehr in Tiecks Hände.[1]) Er war bereits unterwegs und hatte fast an demselben Tag, als Rauch an ihn schrieb, demselben seine endliche Erlösung gemeldet: „Endlich, mein theuerster Freund, ist auch diese Höllenqual vorüber, welche wenn solche noch länger gedauert, wahrscheinlich auch mit Nervenfieber geendigt hätte. Sie sehen dem Schreiben an, wie das Blut in Wallung ist. In wenigen Tagen reisen wir alle, wo möglich Mittwoch, wo nicht Sonnabend. Über Pontremoli und Parma, näher und wohlfeiler, vielleicht mit 100 Scudi bis München." Des Rätsels Lösung war, daß Herr von Staël ohne alle Schuld war, der Genfer Bankier Henschel jedoch geglaubt hatte, sich bei seinem Klienten dadurch in Gunst zu setzen, daß er trotz dessen Anweisung dem Haus in Livorno erst zu zahlen befahl, wenn „Experte" die Statue geprüft hätten. Der Liebedienerei dieser Krämerseele also verdankte der Künstler all die qualvollen Monate, und die Freunde Rauch und Schinkel die Verzögerung ihrer Arbeiten. „Doch nun ist alles gut," schließt Tieck seinen Bericht. Der weltüberwindende Optimismus des echten Künstlers behält auch hier das letzte Wort. Ein Stoßseufzer über den „edlen Genfer Knecht" beendet diese Leiden.

Am 4. April 1819 schlug für Tieck die Stunde der Erlösung aus den Marmorbrüchen. Durch Tirol über München, Augsburg,

---

[1]) Er erhielt ihn erst nach dreißig Jahren!

Nürnberg,[1]) Leipzig eilt er mit den italienischen Gehilfen nach Berlin, nicht ohne vorher seinen alten Protektor Goethe in Weimar aufzusuchen, bei dem er zwei Tage verweilt.[2]) Rauch zieht ihm am 27. bis Potsdam entgegen, ohne ihn jedoch schon anzutreffen. Am 29. nachmittags nach 1 Uhr trafen sie in Berlin ein, tags darauf fand der Einzug ins Lagerhaus statt.

[1]) In Nürnberg verweilte Tieck drei Tage. Der für die dringende Eile seiner Reise verhältnismäßig lange Aufenthalt ist wohl durch Kunststudien zu motivieren. Die Stadt Dürers war für die romantischen Kreise ein Wallfahrtsort wie Rom. In einem der Briefe Rauchs, die Tieck nicht mehr in Carrara antrafen (6. April), hatte dieser dem Freund gebeten, „sich in Nürnberg, womöglich mit einer Leiter, das schöne Krucifix von Krafft in der Nähe zu besehen, es soll getriebene Arbeit sein."

[2]) Goethes Tagebuch vom 24. April 1819: „Bildhauer Tieck von Carrara nach Berlin durchgehend. . . Mit Tieck über die Carrarischen Marmorbrüche. Derselbe zu Tisch." Nach dem Schauspiel erscheint Tieck nochmals in Gesellschaft der Gräfin Henkel, Lina Egloffsteins, Adele Schopenhauers, des Kanzlers Müller und Coudray's. Am nächsten Tag ist Tieck mit Riemer und dessen Frau Goethes Tischgast. „Abends Hofrat Meyer. Über Nachrichten, die Tieck aus Italien gebracht, aus München und sonst." (Tagebücher W. A., VII, 42).

Dritter Teil

Berlin (1819—1851)

VI. Auf der Höhe des Schaffens

Fast zwei Jahrzehnte war Tieck seiner Vaterstadt fern geblieben. Das Berlin der zwanziger Jahre, das er jetzt betrat, zeigte ihm ein wesentlich verändertes Antlitz. Vier Jahre vor der Schlacht von Jena hatte er es verlassen, jetzt war dieselbe Spanne Zeit verstrichen, seitdem Napoleon gestürzt und die endlosen Kriege, die schon in den Beginn der Laufbahn des Künstlers störend eingegriffen hatten, ruhigeren Tagen gewichen waren. Mit der politischen Wandlung lief ein Niedergang des romanischen Elements in der Kunst parallel. Der um die Wende des Jahrhunderts herrschende romanische Klassizismus hatte dem germanischen Platz gemacht. David und Canova standen am Ende ihrer Laufbahn, Thorwaldsen war der neue Führer, dessen Werke ihren Siegeszug über Europa angetreten hatten.

Die Ideale eines neuen Griechentums, die im vergangenen Jahrhundert von den ersten Geistern Deutschlands in Wort und Schrift gepredigt worden waren, begannen jetzt auf allen Gebieten der bildenden Kunst eine üppige Nachblüte zu zeitigen. In München wurden die ersten Monumente der hellenistischen Aera Ludwigs I. errichtet. In Berlin begann der alte Vorkämpfer einer „nationalen“ Kunst, Schadow, den Meißel aus der Hand zu legen. Das Jahr 1819, in dem wir stehen, war das Jahr der Vollendung des Rostocker Blücherdenkmals, in dem der einst so kampflustige Gegner der Goethischen Kunstanschauungen die Waffen gestreckt und sich zu

einem wenig erfreulichen Kompromiß verstanden hatte. Seitdem hatte Schadow sich fast ausschließlich auf seine theoretischen Arbeiten zurückgezogen und, nach seinem bekannten Witzwort, seine Kunst „in Rauch aufgehen" lassen. Erst diesem seinem Nachfolger im Regiment war es beschieden, die innere Verschmelzung der einst feindlichen Richtungen zu vollziehen und die zeitlich-nationalen Gedanken mit antikem Geist zu durchdringen. Neben Rauch stand Schinkel, dessen organisatorisches Genie sich nicht mehr mit dem einzelnen Gebäude begnügte, sondern das Stadtbild Berlins im innersten Kern wie an der äußersten Peripherie umzugestalten begann. Von ihm fand Tieck die Neue Wache vollendet vor, an deren Statuenschmuck man unter seinen Augen in Carrara gearbeitet hatte. Das Schauspielhaus stand gleichfalls schon unter Dach und harrte des reichen plastischen Schmucks, mit dessen Ausführung Tieck von dem Erbauer betraut worden war.

Die Verhandlungen über diese Arbeiten gehen, wie berichtet, in den Anfang des Jahres 1819 zurück. Während Tieck noch in Carrara weilte, übernahm es Rauch von Berlin aus, den Freund mit den Ideen Schinkels vertraut zu machen. Es handelte sich um eine umfangreiche äußere und innere Dekoration, deren Herstellung Tieck in den ersten beiden Jahren nach seiner Ankunft fast ausschließlich beschäftigte.[1])

---

[1]) Die für Tiecks Leben so folgenreiche Bekanntschaft mit Schinkel geht in das Jahr 1805 zurück, wo der letztere auf der Reise von Paris nach Berlin Tieck in Weimar kennen lernte. Die Arbeiten an dem Vendée-Kandelaber und an der Nische für das Denkmal des Konsistorialrats Funk in Halle (beide 1816), sind die frühsten Zeugnisse ihrer künstlerischen Beziehungen. Für beide Werke hat Schinkel die architektonischen Entwürfe geliefert, die Tieck in Carrara ausgeführt hat. — An bildlichen Darstellungen Schinkels von Tieck existieren: 1) die Bronzebüste im Schauspielhaus; gegossen von Lequine, ziseliert von Coüe (auf d. Kunstausstellung v. 1822). — 2) eine Marmorbüste (bez. Friedr. Tieck 1820) in den Verwaltungsräumen der Kgl. Museen am Lustgarten; über die graphischen Reproduktionen dieser Büste s. Wolzogen: Aus Schinkels Nachlaß I 357. Waagen, der Schinkel jahrelang freundschaftlich verbunden war, schreibt: „Unter den von Schinkel vorhandenen Porträtbildungen nimmt die sehr lebendige und treue Büste von Friedrich Tieck unbedingt die erste Stelle ein." — 3) die Marmorstatue für die Vorhalle des alten Museums. Das ruinöse Original steht in einer Treppennische der Nationalgalerie, in der Vorhalle des Museums selbst eine von dem Bildhauer Tübbecke ausgeführte getreue Kopie (1894), beide be-

Für die großen Giebelflächen der Vorderfront und der beiden Seiten waren figurenreiche Reliefkompositionen aus Sandstein vorgesehen; ferner ein in Kupfer getriebener Apollo in einer von springenden Greifen bespannten Biga[1]) für die oberste Krönung der Fassade, ein den Quell aus dem Felsen schlagender Pegasus[2]) in gleichem Material für die Hinterfront und neun Musen aus Sandstein, zu je dreien auf die Eck- und Scheitelpunkte der drei Giebel an den Hauptschauseiten verteilt. Der bronzene Schmuck der Treppenwangen: musizierende Genien auf wilden Tieren stammt erst aus den vierziger Jahren. Dazu kamen im Innern sechszehn Marmor-Karyatiden im Konzertsaal, die Statue Ifflands im Vorsaal, die Bronzebüste Schinkels[3]) und zwei vergoldete kolossale Musenköpfe aus Stuck im Proszenium des jetzt zerstörten Zuschauerraums.

Von der äußeren Dekoration, die das Schicksal all solcher Arbeiten teilt, meistens unbeachtet zu bleiben, kann gesagt werden, daß sie die denkbar beste plastische Begleitung der Schinkelschen Baugedanken bildet. Die Herbheit der Tieckschen Formensprache

---

zeichnet: Fr. Tieck 1850, vollendet von H. Wittig 1855. Das Originalmodell Tiecks ist schon im Jahre 1844 vollendet gewesen. Ursprünglich war die Arbeit Rauch übertragen worden, der an Rietschel schreibt (20. Nov. 1841): „.. So wurde mir von Sr. Majestät die Marmorstatue Schinkels, unter der Museumshalle aufzustellen, bestellt; Freund Tieck, welcher dessen Büste gemacht, konnte ich dies nicht anthun und entschuldigte mich damit, so gern ich gerade dieses theuren Freundes Bild bergestellt hätte." Drake hat die Aufgabe später in seiner Bronzestatue am Schinkelplatz ganz im Sinne Rauchs gelöst, während Tiecks flache Figur mit dem fest einschnürenden Mantel und dem Moment-Pathos des Motivs trotz des fast halbhundertjährigen Abstandes noch deutlich den ehemaligen Schüler Davids verrät (s. Abbildung 10).

[1]) Während Tieck noch in Carrara war, modellierte Rauch den Apollo und das Greifengespann (Skizze im Rauchmuseum, Lagerräume, vgl. Eggers I 260, II 29, 30). Eine im Schinkelmuseum befindliche Zeichnung (Mappe XXXIX d, 170) zeigt, daß Tieck mit Verwerfung der bereits fertigen Apolloskizze Rauchs auf den ersten Entwurf Schinkels zurückgegangen ist.

[2]) „Pegasus, der als Pferd den höchsten Beifall aller Pferdekenner erhalten hat . . . ist nach der Natur modelliert und unter allen modernen Pferden dasjenige, was den Antiken am nächsten kommt, nämlich den Atheniensischen, ohne diese kopiert zu haben" (Tieck an Schlegel, 15. Sept. 1821, Bibliothek Dresden). Auf der Kunstausstellung von 1820 erschien von Tieck „ein Pegasus, kleines Relief in Gips".

[3]) Ehemals im Treppenhaus, jetzt auf der Galerie des Konzertsaales.

ist hier im Ensemble der strengen Schinkelschen Linien zum Vorzug geworden. Das gilt sowohl von den großen Reliefkompositionen der Giebelfelder[1]) als von den rundplastischen Figuren auf dem Dach und den Treppenwangen. Das festgeschlossene Volumen der Musengestalten an den exponierten Eck- und Stützpunkten des Gebäudes kontrastiert aufs wirksamste mit den lebendig ausspringenden Silhouetten des Pegasus und der Greifen an den ornamentalen Hauptpunkten in der Mitte. Liegt hier, soweit die vorhandenen Zeichnungen im Schinkelmuseum zu urteilen erlauben, das Hauptverdienst schon in den Entwürfen des Erbauers, so sind dagegen die Reliefdarstellungen der großen Giebelfelder ganz als Tiecks Eigentum in Anspruch zu nehmen.[2]) Auf ihnen beruhte in erster Linie die Popularität ihres Schöpfers innerhalb der engeren Grenzen seiner Vaterstadt. Wir sind heute durch die Überfülle derartiger Arbeiten aus der Nachfolge des Klassizismus gewöhnt, diesen Kunstprodukten kaum einen flüchtigen Blick zu gönnen. Hier bei den Tieckschen Reliefs muß jedoch bedacht werden, daß ihnen das frühe Datum ihrer Entstehung in der Geschichte der Berliner Plastik

---

[1]) Die Ausführung in Sandstein stammt von Rathgeber.

[2]) Tieck selbst gibt in dem bereits zitierten Brief an Schlegel vom 15. Sept. 1821 (Bibl. Dresden) folgende Beschreibung: „An dem Giebel des Peristyls ist Niobe und ihre Kinder, 13 kolossale Figuren — 23 hatten nicht Raum — vortrefflich in Sandstein ausgeführt, Niobe selbst ist über 8 Fuß hoch, die übrigen aber kleiner. Die Modelle von meiner Hand, halb so groß. Zum Teil haben hier die Motive der Niobiden in Florenz gedient, jedoch nur zum Teil und zum Relief umgearbeitet. Jetzt wird nun an einem andern sehr großen Fronton an der einen Seite gearbeitet, welches Orpheus in der Unterwelt darstellt in 16 sehr großen Figuren, darstellend: Pluto und Proserpina auf dem Thron, hinter ihnen Merkur und Eurydice, dann Sisyphus, dessen Stein ruht, dann Ixion, dessen Rad festlehnt (?). Hinter ihm die Furien um das Grab des Pirithous gelagert. Vor Pluto der Sänger Orpheus von einem Amor begleitet, hinter ihm Helius, der mit dem Sonnenwagen sich aus der Flut emporhebt. Eine Muse neben ihm in dem Wagen. Endlich noch ein Amor mit einem Delphin spielend. Bis auf den Orpheus und den Amor sind die Modelle vollendet und der größte Teil des sehr kolossalen Reliefs in Stuck. Da ich sehr geschickte Leute habe, so werden die Sachen sehr gut ausgeführt. Zwei Musenmodelle sind noch übrig zu machen und ein anderes großes Fronton, ein Bachanal darstellend . . . Im oberen Giebelfeld [der Vorderfront]: Amor und zwei als Psyche gebildete Figuren, welche zugleich die tragischen und komischen Affekte darstellen sollen mit analogen Masken vor sich.“

eine bedeutende Rolle zuweist.[1]) Die archäologischen Studien Tiecks haben hier ihre Früchte getragen. Trotz des durch die stark dramatischen Themata (Niobe, Orpheus, Bacchanal) bedingten Zusammenschlusses vieler einzelner Motive zu einem Gesamtbild ist die Gefahr einer erleichternden malerischen Behandlung des Reliefs aufs strengste vermieden, und das Studium klassischer Giebel- und Frieskompositionen ist für die Dekoration dieses aus antikem Geist geborenen Baues von dem größten Vorteil geworden. Zu gleicher Zeit ist die andere Klippe zu starker Isolierung und mangelnder Verbindung der einzelnen Motive durch die rechten Orts benutzte Freiheit der Verkürzungen und der Durchbrechung der Hauptrichtung (wie im Viergespann des Helios) nicht minder glücklich umschifft worden. Daß es Tieck überhaupt nicht darauf ankam, eine gelehrte Nachbildung antiker Giebelgruppen zu geben, zeigt neben der Freiheit, mit der er die ihm wohlbekannten Niobegruppen[2]) behandelte, die

---

[1]) Tieck meldet in einem Brief an Caroline von Humboldt v. 4. Juli 1820 (Bes. Frau v. Heinz): „Ich bin leider noch bei den Niobeiden festgehalten, die aber endlich in dieser Woche sämtlich absolviert werden. Eine der Musen habe ich an ihren Platz stellen lassen, welche jetzt als Probestück dasteht. Größe und Verhältnis zum Bau sind sehr glücklich getroffen. Auch fängt man an, den Apollo und seinen Wagen aufzustellen". — Einweihung 1821.

[2]) Das Relief mit den Niobiden ist das am wenigsten gelungene der vier Giebel-Kompositionen. Die Figuren wirken wie breitgeschlagene aufgeheftete Metallblätter. Hier hat die Liebe zu einer archaeologischen Theorie, die er eifrig verfocht, dem Künstler einen Streich gespielt. Schon in Carrara war die Niobidengruppe das Thema eines lebhaften Briefwechsels zwischen ihm und Schlegel gewesen. Tieck vertrat die damals zuerst von dem Engländer Cockerell aufgestellte Ansicht, die Gruppen hätten im Fronton eines Tempels gestanden (vgl. die Übersetzung aus dem Italienischen im Cottaschen Kunstblatt von 1817 No. 13, wo ein beigegebener Stich diese Aufstellung zu veranschaulichen versucht). Tieck schreibt an Schlegel, der seinerseits in der Genfer „Bibliothèque universelle" von 1816 einen Aufsatz über dieses Thema veröffentlicht hatte [fehlt in der Ausgabe seiner Werke] am 25. März 1817 (Bibl. Dresden): „Für mich ist die Meinung Cockerells über die Aufstellung der Niobe entschieden die richtige, nämlich daß solche im Fronton gestanden. Ebenso entschieden ist es aber auch für mich, daß die in Florenz Kopie ist, mehr bestätigt noch durch die Untersuchungen mit Rauch. Auf das Urteil aller Antiquare hierüber gebe ich wenig, weil es hier mehr auf die mechanische Behandlung als anderes ankömmt, und den Mechanismus kann nur ein Bildhauer recht kennen. Daß die Statuen ganz so gestanden haben, ist auch gewiß nicht [richtig?], da mehrere nicht dazu gehören und an dem einen Knaben die Schwester übers Knie fehlt und ganz

Einführung moderner Motive wie des von Thorwaldsen oft variierten musizierenden Amor, der auf dem Rücken eines Löwen reitet (im Relief mit dem Bacchanal). Auch hierdurch also zeigt sich Tieck als Geistesverwandter des Architekten, der die antike Formensprache nie sklavisch nachgeahmt, sondern freischöpferisch zum Ausdruck der eigenen Gedanken benutzt hat.

Hinter der Außendekoration steht die des Innern[1]) an künstlerischem Wert zurück. Die „Karyatiden", die den obersten Abschluß der vertikalen Wandgliederung der Galerie im Konzertsaal bilden, können ihren Namen nur auf die Stelle gründen, an der sie angebracht sind, nicht auf ihre architektonische Funktion. Die lebensgroßen Marmorfiguren[2]) sind auf glattflächtige breite Pilaster hinaufgestellt und ragen frei teils sitzend teils stehend ohne irgend eine organische Verbindung mit der Architektur in die Gesimse der Decke hinein, die ihre Köpfe regellos teils niedriger teils höher

---

unläugbar übers Knie übergearbeitet ist. Auch sind die Figuren nicht zusammen gefunden worden, wie Cockerell will." Über Tiecks Hochschätzung der Vatikanischen Niobide ist schon gelegentlich seines Briefwechsels mit Rauch gesprochen worden. Sein eigener mißglückter Versuch einer Anordnung der Gruppen in einem Giebelfeld ist der beste Beweis dafür, wie wenig die Figuren, namentlich die Hauptgruppe, für eine Ansicht im Relief geschaffen sind, und daß die Niobiden vielmehr der Gruppe pittoresker Skulpturen des 3. Jahrhunderts angehören, die wie schon die Künstler des Kardinal Medici richtig erkannten, um einen Mittelpunkt gruppiert auf felsigem Terrain in Gartenanlagen ihren Standort hatten.

[1]) Schinkel ließ schon während Tieck noch in Carrara war, mit ihm durch Rauch über die Innendekoration des Schauspielhauses verhandeln. Rauch schreibt u. a. (7. Jan. 1819): „Schinkel trägt Ihnen ferner auf, schöne Ideen zu sammeln, einen Musiksaal mit mehreren Statuen und vielen unzusammenhängenden Basreliefs zu verzieren, die Statuen werden 5 Fuß hoch und sind ihrer 15" (jetzt 16). Tieck antwortet darauf (7. Februar): „Was die Musiksäle anbetrifft, so gehört dazu ein Verständnis, welches ich nicht habe . . auch wird alle Zeit auf der Reise schon beschränkt sein, da jeder Tag Aufenthalt mit den Leuten die Kosten sehr vermehrt. Im Vertrauen gesagt: Ich glaube, Musiksäle sollten sich blos auf Malereien beschränken. Die Cappella Sistina liefert ein Beispiel. Doch dies unter uns, ohne es Sch. wieder zu sagen."

[2]) Nach Schinkels eigenem Text (zu der „Sammlung architekton. Entwürfe" Bd. II, 90—101) stellen die „Figuren an der Fensterwand zur Rechten dar: die Hoffnung, Ganymed mit dem Adler, eine Viktoria, einen Heros, Diana, Endymion, eine Tänzerin, Eros mit der Löwenhaut über dem Kopfe und der Herkules-Keule. — Auf der gegenüber stehenden Wand: Ein Bacchantin, einen Bacchanten, Ariadne, Bacchus, eine Nymphe, einen Hirten, eine Muse und Orpheus."

durchschneiden. Die reliefmäßige Behandlung der meist ins Profil gestellten Körper trägt dann noch dazu bei, sie wie auf die Wand geheftet erscheinen zu lassen. Über diesen Mißklang kann einzig die Erwägung hinweghelfen, daß hier in dem Festsaal, wo der Ernst der Außenarchitektur einem freieren Spiel mit den griechischen Formen Platz machte, wo helles Weiß, strahlendes Gold und reiche starkfarbige Bemalung das Auge beschäftigen, der plastischen Dekoration eine größere Freiheit und Ungebundenheit verliehen werden sollte. Die Figuren selbst, bei deren Konzeption sich Tieck oft nur mit der Abwandlung alter Motive aus den Weimarer Basreliefs begnügt hat, zeigen eine stark ins elegante gehende glatte Behandlung, die wohl zum Teil auf die Freude des Künstlers an dem lang entbehrten Material[1]) zurückzuführen ist. Die Sandsteinarbeiten am Äußeren sprechen eine weit ernstere Sprache.

Sind die „Karyatiden" durch ihren hohen Standort unter der Decke des Saales selten der Gefahr einer allzu kritischen Betrachtung ausgesetzt, so befindet sich dagegen die große marmorne Ifflandstatue (s. Abb. 12), die „von Freunden und Verehrern" gestiftet, in den Jahren 1824—27 entstand,[2]) an einer Stelle, die es selbst dem flüchtigsten Besucher unmöglich macht, sie zu übersehen. Populär ist sie dennoch nicht geworden. Schon der alte Schadow, der dies Werk seines ehemaligen Schülers sehr lobt,[3]) bedauert die ungünstige Aufstellung (zwischen den beiden Türen des Vorsaales zu dem jetzt gleichfalls nur noch als Foyer benutzten großen Konzertsaal). Hierdurch ist, ab-

[1]) d. h. Kompositionen, nicht nur Büsten, in Marmor auszuführen. Tieck an Schlegel (15. Sept. 1821). „Das Übelste dabei ist, daß dergleichen Arbeiten [die Sandsteinreliefs und -Figuren am Äußern] nicht von der Art sind, um [mir] einen Namen zu machen, indem es lauter Modelle zu den verschiedenen Arbeiten des Theaters sind, keine Marmorarbeiten, welche letztere ich nach meiner Überzeugung allein als Skulpturen kann gelten lassen."

[2]) Das Schlußdatum ergibt die Inschrift: „Friedrich Tieck 1827"; das Anfangsdatum ein Brief Rauchs an Böttiger vom 11. Januar 1824: „Am 8. d. M. beehrte die junge Kronprinzessin das Atelier. Prof. Tieck arbeitete gerade an dem Modell zur sitzenden Marmorstatue Ifflands. Sie wird gewiß ein recht bedeutendes charakteristisches Werk werden." (Jahrb. d. Kgl. Akad. d. Wissensch. zu Erfurt 1882 Heft XI). Die Bestellung reicht bis in das Jahr 1821 zurück (T. an Schlegel 15. Sept. 1821).

[3]) „Kunstwerke und Kunstansichten" 136, 220.

gesehen von der schlechten Beleuchtung, die Schwierigkeit entstanden, den richtigen Standpunkt zu gewinnen: die Dreiviertelansicht von rechts vorn in der Diagonale des Sockels, die sich freilich nur bei leerem Saale oder von einem der Sessel an der Fensterwand aus gewinnen läßt. Die reine Vorder- oder Seitenansicht, die meist gewonnen zu werden pflegt, ergibt höchst unglückliche Überschneidungen und Zusammenschiebungen des Körpers.[1]) Es bleibt dann, auch bei richtiger Ansicht, noch genug des Befremdenden übrig. In erster Linie die gänzliche Ignorierung der zeitlichen Erscheinung des Dargestellten. Iffland thront in antiker Toga mit halbentblößtem Oberkörper auf einem römischen Sessel. Die heroische Nacktheit, die wir bei einem Werk wie Klingers Beethoven als conformen Ausdruck der zeitlosen Größe des „inkarnierten Musikgottessohnes"[2]) empfinden, wirkt bei dem berühmten Schauspieler und Verfasser beliebter bürgerlicher Zeitstücke doch etwas verstimmend. Auch die Erinnerung an den Darsteller so vieler Helden der Weltliteratur vermag darüber nicht hinwegzuhelfen. Nur der Gedanke an die fest in Tieck wurzelnde antike Anschauungsweise kann hier erklärend wirken. Bei ihm war es selbstverständlich, daß sich auch bei diesem Thema seine Blicke zunächst auf die Behandlung, die der Stoff in der antiken Kunst erfahren hatte, richteten. Er selbst nennt in einem Brief an Goethe

[1]) Ein verwandtes Kunstwerk der Epoche, der Steinhäuser-Bettinasche Goethe im Weimarer Museum verdankt seine Unbeliebtheit gleichfalls der falschen Aufstellung. Hier liegt der Fall noch schlimmer, da die Figur in einer Nische an der Wand jenseits der Treppe steht und keine andere Ansicht als die direkte Vorderansicht zuläßt. (Herman Grimm sprach einmal zur Zeit des Dreyfusprozesses im Konzept eines Aufsatzes von der „Teufelsinsel", auf die man das Monument verbannt habe. Vielleicht entschließt man sich einmal wieder, die alte Aufstellung im Tempelherrenhaus ins Auge zu fassen; die Stätte ist nicht minder würdig und dem Werk selbst werden seine Lebensbedingungen wiedergegeben.)

[2]) Ausspruch Hans von Bülows. — Die Nacktheit ist übrigens hoffentlich das einzige, was der künftige Schöpfer eines monumentalen Beethoven von dem Klingerschen Werk übernimmt. Da Robert Schumanns grandiose Ideen („Schriften" 1836) unausführbar sind, so bleibt einstweilen die so oft, auch von Künstlerhand profanierte Gesichtsmaske Beethovens vom Jahre 1812 kraft ihrer unvergleichlichen seelischen und plastischen Ausdruckskraft die einzige congeniale Interpretation, die die Kunst bisher von dem schwierigen Thema geliefert hat. — Über Tiecks Beziehungen zum Beethovendenkmal für Bonn s. u. S. 140.



Abb. 11 MUSIZIERENDER GENIUS AUF PANTHER
Bronzegruppe von Fr. Tieck (1842—50)
Kgl. Schauspielhaus, Berlin



Abb. 12 IFFLAND
Marmorstatue von Fr. Tieck (1824—27)
Kgl. Schauspielhaus, Berlin

(12. April 1828) das Vorbild der beiden Komödiendichter im Vatikan. Erinnerungen an den Voltaire Houdons im Théâtre français mögen mithineingespielt haben. Doch sind abgesehen von dem Sitzmotiv an sich und der antiken Draperie keine wesentlichen Züge aus den genannten Vorbildern entlehnt. Der Gesamteindruck ist sogar ein grundverschiedener. Tieck gibt seinen Iffland im Moment der Ekstase mit emporgeworfenem Kopf[1]) begeistert nach oben schauend. Die lässig-vornehme Ruhe und sinnende Betrachtung der antiken Vorbilder ist moderner Nervosität gewichen. Das Lieblingsmotiv aller Tieckschen Freistatuen, die starke Drehung in den Hüften bildet auch bei dieser Sitzfigur den Hauptnerv der Komposition. Eine kunstvoll gelegte Toga bedeckt, von der rechten Schulter herab straff um den Arm gewunden, die eine Hälfte des Oberkörpers und beide Beine bis zu den sandalentragenden Füßen. Der linke Oberkörper mit dem sich leicht nach hinten auf den Sessel stützenden Arm ist nackt. Die künstliche Anbringung eines Fußschemels vor dem Sessel[2]) führt zu einer starken Differenzierung auch in den unteren Partien: das rechte Bein ist hochgezogen und ruht mit dem Fuß auf dem Schemel, das linke gleitet zum Boden herab. Bei der Behandlung der Oberflächen ist es auf einen reichen Wechsel bewegter und ruhiger Partien abgesehen. Der glatten nackten Fläche der rechten oberen Hälfte entspricht eine großflächige Behandlung des Gewandes in der linken unteren, während die beiden übrigen Partieen, links oben und rechts unten, durch ein fast übermäßig kunstvoll gelegtes Faltenwerk gegliedert werden.[3]) Die Ausführung im einzelnen ist sorgfältig ohne ins kleinliche zu gehen, und es steckt ein großes Stück Arbeit in diesem Werk, das nur leider allzuschlecht die Spuren der aufgewendeten Mühe zu verbergen weiß.

---

[1]) Das Porträt ist nach einer Büste von Schadow entworfen (Tieck an Goethe 12. April 1828).

[2]) Ein Motiv, daß sich mit geringerer Betonung in der Statue des Menander vorgebildet findet.

[3]) Dieses Schwelgen in der Draperie, die in natura entfaltet ein ungeheures Stück Tuch ergeben würde, ist ein bei Tieck oft wiederkehrendes Charakteristikum; auch Rauchs frühe und späte Arbeiten zeigen diese Erscheinung, so namentlich die Mäntel seiner Feldherrnstatuen.

Daß Tiecks Stärke nicht in der isolierten Figur liegt, sondern daß sein Talent vielmehr in einer seltenen Anpassungsfähigkeit an stilverwandte größere Aufgaben beruht, zeigen neben den schon erwähnten Arbeiten an der Außendekoration des Schauspielhauses die erst in den vierziger Jahren entstandenen Bronze-Gruppen auf den Treppenwangen.[1]) Der Besucher des Theaters, der die breiten Freitreppen emporsteigt, kann sich keinen freundlicheren und stimmungsvolleren Empfang denken als durch die beiden ruhig dahinschreitenden, von der Macht der Töne gebändigten wilden Tiere, Löwe und Panther,[2]) mit den musizierenden Kindergenien auf dem Rücken (vgl. Abb. 11). Was diesen Gruppen im Ensemble des Schinkelschen Baus ihren Wert verleiht und sie vor ähnlichen Kompositionen Thorwaldsens und anderer Zeitgenossen auszeichnet,[3]) ist der Ernst mit dem die Situation gefaßt ist. Weit entfernt von der spielerischen anmutigen Behandlung, die dem Thema (im Sinne der Antike) gegeben zu werden pflegte, liegen hier bei aller äußeren Grazie des Motivs und der Formengebung höhere Intentionen vor. Wie das Genienpaar, dessen äußere Erscheinung fast die Grenze des Jünglingsalters streift, in Haltung und Gebärde zu ernsterer Betrachtung stimmt, so ist auch in den wilden Tieren die Leerheit der Thorwaldsenschen Formen ebenso vermieden wie der Realismus Rauchs, der bei aller Mäßigung hier doch einen fremden Ton in das architektonische Ensemble gebracht hätte. Die vornehme Reserve der Schinkelschen

---

[1]) Vollendung der Modelle 1842, Bronzeguß von Fischer 1848—50, Aufstellung 1851, 31. Mai.

[2]) Eine Federzeichnung von Berger aus dem Jahre 1823 für die Stichpublikation der Schinkelschen Bauten zeigt, daß vor den Tieckschen Gruppen andere Kompositionen, Bacchus und Ariadne auf Panthern, projektiert waren (Schinkelmuseum Mappe XXI b, 68 u. „Architekt. Entwürfe" Bd. II, Blatt 90).

[3]) Ich denke hierbei weniger an den Luzerner Löwen, bei dem übrigens das verwitternde Material viel zur Belebung der Formen beigetragen hat, als an die übrigen äußerst zahmen Löwendarstellungen des Meisters. Die Energie der Rauchschen Löwen war an den Denkmälern seiner Feldherrn (Reliefs am Sockel der Berliner Blücherstatue u. ruhender Löwe auf dem Grabmal Scharnhorsts) wohl am Platze, nicht hier, wo gerade die zartere anschmiegende Natur seines Genossen dem Thema entgegenkam. — Tierdarstellungen haben Tieck zeitlebens beschäftigt; schon in der Zeit seines Weimarer Aufenthalts soll er zwei „sechs schuhlange Löwen" gearbeitet haben, die später im Freien zerfielen (Nagler).

Formensprache konnte keine feinfühligere Begleitung finden als diese beiden Gruppen, die wie ein paar weihevolle Einleitungsakkorde auf das Kommende vorbereiten. Es liegt in dieser Schöpfung des siebzigjährigen Tieck etwas von der gedämpft-frohen Stimmung am Schluß der das gleiche Thema behandelnden „Novelle“ des alten Goethe.

Wir sind mit diesem Werk um fast drei Jahrzehnte in der Biographie Tiecks vorausgeeilt. Die zwanziger Jahre werden fast ganz ausgefüllt durch eine Reihe weiterer dekorativer Schöpfungen, mit denen Tieck die neu entstehenden Monumentalwerke Schinkels schmückt:

Gleichfalls noch in die Zeit von Carrara zurück geht die Bestellung von sechs Figuren für das Denkmal auf dem Kreuzberg, dem „Templower Obelisken“, wie Rauch ihn (nach dem ersten Projekt) nennt. Die Überlastung mit anderen Arbeiten ließ Tieck nur vier Skizzen vollenden (um 1821), von denen er wiederum nur zwei, die Genien der Schlachten von Großbeeren und Laon, eigenhändig ausführte; die beiden andern, Großgörschen und Culm, bearbeitete Wichmann nach Tiecks Entwürfen.[1]) — Es folgten gegen Ende der zwanziger Jahre die plastischen Bekrönungen des Museums: zwei, je zehn Fuß hohe, kolossale Nachbildungen der Gruppen vom Monte Cavallo in Eisenguß, für die sich ausführliche Skizzen im Schinkelmuseum befinden. Tieck berichtet über diese Arbeit an Goethe (12. April 1828): „Der Winter ist mir damit hingegangen, zum Behuf des Museums zwei Pferdebändiger und Pferde zu modellieren, welche in Eisen gegossen und vergoldet den oberen Aufbau krönen sollen. Mangel an Fonds haben nur die Ausführung der beiden an der vorderen Front möglich gemacht. Die männlichen Figuren sind eben über 10 Fuß hiesiges Maß groß, das springende Pferd noch etwas höher. Die Stellung ungefähr die der Kolossen auf Monte Cavallo, aber bewegter, um gegen die Luft eine reichere Silhouette zu bilden. Ein Mann und ein Pferd sind auch bereits recht gelungen in Eisen gegossen und vor Ende des Sommers werden beide aufgestellt sein.“ Die Gruppierung von Roß und Mann in gleicher Ebene ist identisch mit der von Canova im „Kunstblatt“ von 1817 (No. 12) vorgeschlagenen. Nach einem Brief Rauchs an Schinkel hat Tieck die Modelle schon 1826 vollendet (Eggers II, 248). Im Jahre 1842, als die Mittel reichlicher flossen, kamen auch die Bekrönungen

---

[1]) Vgl. Eggers, Rauchs II, 170 ff.

der Hinterfront hinzu: Pegasus, von den Musen getränkt[1]), die etwas zu schwer und massig ausgefallen sind und die schöngeschlossene lebhafte Silhouette der Rossebändiger vermissen lassen. — In geringerer Abhängigkeit von Schinkel entstand in den Jahren 1825—29 eine Serie von fünfzehn Figuren aus der antiken Mythologie für die von Schinkel erbaute Exedra in einem der Zimmer der Kronprinzessin Elisabeth im königlichen Schloß. Die Figuren[2]) (Stuck, in halber Lebensgröße) sämtlich sitzend, stellten dem Künstler eine ähnliche Aufgabe wie die „Karyatiden" des Schauspielhauses. Es ist auch hier für uns schwer, die Bewunderung, die die Zeitgenossen gerade dieser Arbeit Tiecks zollten[3]), zu teilen. Die Erfindung ist schwach, der plastische Inhalt gering; als dekorative Wandbekleidung erfüllen die Figuren ihren Zweck; sobald man sie isoliert betrachtet, wie dies die Abgüsse in der Formerei der königlichen Museen oder die Exemplare im Goethemuseum und im Schloß Tegel ermöglichen[4]), verlieren sie allen Halt und erscheinen als hilflose flache Reliefs. Tieck hat auch hier (beim „Achill, Ulyss, Bacchus") nach alter Gepflogenheit antike Köpfe benutzt.[5]) Zwei dieser Figuren, die „Kassandra" und den „Achill"[6]) sandte er an Goethe (1828/9), der sich bei ihm für die anmutig schöne Nymphe bedankt und damit bewußt oder unbewußt[7]) an der aller Tragik entbehrenden „Kassandra" eine Kritik ausübt, der wir uns beim Anblick der im Gartenzimmer seines Hauses aufgestellten Figur wohl anschließen mögen. In seinem späteren Aufsatz in „Kunst und Alterthum" (s. u. S. 119) hat dann

[1]) Rauch an Rietschel 28. März 1842.

[2]) Eros, Dionysos, Demeter, Persephone, Herakles, Theseus, Ariadne, Psyche, Achilleus, Odysseus, Iphigeneia, Kassandra, Hippolyta, Omphale, Elektra. — Die Maße bewegen sich zwischen 78 u. 85 cm. Auch die Puttenpaare der tragenden Konsolen gehören Tieck an. 1825 wurde die Arbeit begonnen (Brief Tiecks an Goethe); Schadow berichtet schon 1826 über die ersten acht vollendeten Figuren („Kunstwerke u. Kunstansichten" 224).

[3]) Cottasches Kunstblatt 1827, 11. Januar und 1829, 6. April (Amalie v. Imhof).

[4]) „Verzeichnis der in der Formerei käuflichen Gipsabgüsse" 1902. — Eine Vorstellung von dem Ensemble vermittelt die Abbildung 62 der Schinkel-Monographie der Velhagen-Klasingschen Sammlung.

[5]) T. an Goethe 12. April 1828 (s. Verz. im Anhang No. 14).

[6]) Die Briefstelle (Goethe an Zelter 12. Febr. 1829): „Professor Tieck hat mich mit einem ehrenwerthen heldenmäßigen Kriegsgott erfreut" ist wohl auf den „Achilles" zu deuten.

[7]) An dem Abguß, den Goethe bekam, fehlt die Bezeichnung (im Gegensatz zu dem Exemplar für Wilhelm von Humboldt, s. u. S. 130, Anm.)

Goethe aus persönlichem Wohlwollen für Tiecks Arbeiten auch aus diesem Werk das Gute herausgelesen, das es enthält.[1])

Das Monument für den Prinzen Louis Ferdinand auf dem Schlachtfeld von Saalfeld, von der Fürstin Radziwill dem Andenken ihres Bruders gestiftet, ist nur insofern in die Reihe der Tieckschen Werke aufzunehmen, als er den von Schinkel sowohl für den architektonischen Aufbau als die Figur des Genius völlig durchgeführten Entwurf modelliert hat.[2]) Ähnlich scheint der Fall bei zwei kolossalen in Kupfer getriebenen Engeln[3]) für die Nischen zu beiden Seiten des Haupteinganges des alten Berliner Doms zu liegen (1822/3). Auf unmittelbare Betrachtung aus nächster Nähe berechnet, sind die Figuren durch die heutige Wiederaufstellung an der Wasserseite des neuen Domes, wo sie in steiler Höhe jenseits des Flußlaufs in ihren stillosen beengenden Renaissancenischen ein qualvolles Scheindasein führen, für immer verloren.[4]) — Als selbständigere Arbeiten erscheinen die Modelle zu zwanzig Engeln in Hochrelief für die eisernen Türen der Werderschen Kirche (vollendet 1830). Die teils hochgeschürzten, teils in durchsichtige Gewänder gehüllten Genien sind charakteristische Zeugnisse des „heidnischen" Geistes, mit dem der Klassizist auch dieses Thema behandelte. — Endlich wurde auch einem preußischen Könige die antike Idealisierung zuteil, die bei der größten Aufgabe dieses Stoff-

---

[1]) „Eine Kassandra haben wir hier vor Augen, an der man das Studium der Natur in dem Sinne der Antiken mit Vergnügen gewahr wird. Scheu und Anmuth finden sich in diesem Bilde weislich vereinigt, so daß das Tragische der Situation sich zwar noch immer durchahnen läßt, aber eine eher wohlgefällige als bängliche Empfindung erregt." — Die Anfangsworte erinnern an Tiecks eigene Äußerung über seine Arbeit (an Goethe 12. April 1828): „Ich habe mich bemüht, alle 15 kleinen Statuen, soviel mir möglich war, im Sinne der Antike darzustellen, ohne daß ich doch etwas anderes als die Natur zum Vorbilde genommen." Rauch empfahl diese Arbeit seines Freundes besonders dringlich an Goethe (18. Okt. 1827) und schlug ihre Ausführung in Marmor für den Großherzog von Weimar vor.

[2]) Schinkel-Museum, Mappe I, No. 34: erster Versuch mit Kreide und Tinte, Genius bekleidet, bez. „Schinkel inv. et delin. 1821"; ebenda ein zweiter Entwurf mit reduzierter Draperie, der endgültigen Ausführung entsprechend. Tiecks Modell erschien auf der Kunstausstellung des Jahres 1822 (Schadow, Kunstw. u. Kunstans. 203.)

[3]) Vgl. Schadow a. a. O. 201.

[4]) Auch an der von Schinkel der Rauchschen Werkstatt übertragenen Umarbeitung der Vischerschen Apostelstatuen für die Schranken des Hochaltars hat Tieck Anteil. Ihm fiel die Bearbeitung des Simon Zelotes zu (vgl. Eggers, „Rauch" II, 203).

gebiets, dem Denkmal Friedrichs des Großen, schon von Schadow, dann vor allem von Schinkel selbst, so oft vergeblich angestrebt worden war. Das Bronzestandbild Friedrich Wilhelms II. in Neuruppin zeigt, wie einst die Neckerstatue, einen Kompromiß ganz eigener Art. Während Schinkels Entwurf zu diesem Denkmal vom Jahre 1826 (Mappe XXXVIa, No. 32) das Zeitkostüm in ziemlicher Treue, selbst im Detail beibehalten und zur Drapierung den weiten Hermelinmantel benutzt hat, unterdrückt Tieck, der jeden Versuch, das moderne Kostüm zur Geltung zu bringen, prinzipiell ablehnt, durch eine gewaltige Manteldraperie, die quer über den ganzen Oberkörper gezogen ist und über den Rücken bis zum Fußboden herabfällt, fast alles, was den Dargestellten als Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts und preußischen König charakterisieren könnte; nur die Beinkleider und der (möglichst versteckte) Degen werden beibehalten. Das Stehmotiv mit der erhobenen Rechten und der an den Degengriff gelegten Linken ist von Schinkels Entwurf übernommen. Dagegen hat es sich Tieck wieder nicht versagen können, statt des jungen königlichen Elegant, den Schinkel entwarf, einen pathetisch den Kopf emporwerfenden Akteur zu geben, so daß auch das ganze Motiv, nicht nur die Lösung der Kostümfrage, an seine Neckerstatue mahnt. Das Porträt ist selbstverständlich idealisiert, ohne daß Tieck jedoch sich drei charakteristische Warzen auf Wange und Oberlippe hätte entgehen lassen. Der hohe überschlanke Granitsockel stammt wie die ganze Anlage von Schinkel, der neben dem Landrat von Ziethen der Haupturheber dieses Denkmals war, das seine Vaterstadt aus Dankbarkeit für den von Friedrich Wilhelm II. unterstützten Wiederaufbau Neuruppins nach dem vernichtenden Brande des Jahres 1788 vor dem dortigen Gymnasium errichtet hat.[1]) Tiecks Modell wurde 1827 vollendet (vgl. Rauch an Goethe 18. Okt. 1827) und im folgenden Jahre von Hopfgarten gegossen; es erschien noch auf der akademischen Kunstausstellung dieses Jahres (1828; Bericht Amalie von Imhofs im „Kunstblatt" vom 28. Jan. 1830).

Von Büstenarbeiten aus diesem fruchtbarsten Jahrzehnt der Tieckschen Tätigkeit sind zu nennen (außer der Schinkelbüste S. 92 Anm.): In Marmor: Friedrich August Wolf (s. S. 145 u. Abb. Taf. IV), Friedrich Wilhelm III. (vollendet 1824), Kronprinzessin Elisabeth (für den

[1]) Der ganz in römisches Kostüm mit Panzer und Beinschienen gekleidete Friedrich Wilhelm III. von Kiß im Lichthof der Technischen Hochschule zu Charlottenburg geht gleichfalls auf einen Schinkel-Tieckschen Entwurf zurück (1830; vgl. Rauch an Rietschel I, 115 u. Schinkel-Museum Mappe XLIIIa, 72).

Trinkbrunnen in Aachen 1824—28, jetzt im dortigen Suermondt-Museum; auf der „Jahrhundert-Ausstellung" Berlin 1906, No. 2882)[1]), die Kammersängerin Anna Milder (Berlin) und Kanzler Aug. Herm. Niemeyer (Univ. Halle, beide 1828/29); ferner zwei Medaillonporträts in Marmor: Alexander von Humboldt und Beuth (1828). In Bronze: Feldmarschall Gneisenau (Lustgarten in Potsdam, 1821—26), Ernst Ludwig Heim (gegossen von Krebs, ziseliert von Coüe, 1822) und Baurat Eytelwein (1829).

Von Tierdarstellungen erschienen als Gußwaren der Kgl. Eisengießerei nach Tiecks Modellen 1822 ein Pferd und ein großer Adler mit ausgebreiteten Flügeln.

Die ansehnliche Zahl der aufgeführten Werke zeigt, daß Tiecks Klagen in Carrara über den Mangel an würdiger Tätigkeit nur allzu begründete gewesen waren. Ist jedoch auch jetzt diese gesteigerte Produktion für ihn keineswegs befriedigend und kommen im Hinblick auf die Jahr für Jahr in das Atelier des Freundes Rauch wandernden monumentalen Aufträge seine eigenen vorwiegend dekorativen Arbeiten ihm wenig lohnend vor, so hat er dafür ein Gebiet, auf das ihm Rauch nicht folgen kann: seine akademische Tätigkeit.

Noch während er in Italien weilte, hatte ihn der Senat der Kunstakademie in der Sitzung vom 5. Januar 1819 zum ordentlichen Mitgliede ernannt, eine Stellung, die Tieck erst kurz vor seinem Tode niedergelegt hat. Mancherlei literarische Spuren haben sich davon erhalten, die uns den Verlust der in einem Brande der Akademie untergegangenen Akten über seine Amtsführung ersetzen müssen. Aus ihnen geht hervor, daß Tieck vor allem seine Aufgabe darin sah, gegenüber den mächtig vordringenden nazarenischen und anderen Strömungen jener Tage die alten Ideale des Klassizismus in seinem Wirkungskreise durch Wort und Beispiel zu schützen und mit seinen vielseitigen Kenntnissen auch auf anderen Gebieten der bildenden Kunst seinen Ansichten Geltung zu verschaffen. Schadow notiert in seinen „Kunstwerken und Kunstansichten" unter dem Jahre 1829, daß „bei Anstellung des Professor Begas als Lehrer in der Komposition historischer Malerei, Tieck eine Abhandlung

---

[1]) Tieck an Goethe 12. April 1828; in Metall gegossen 1825 (Rauch an Böttiger, 24. Mai 1825).

über dieselbe vortrug", und ein Brief Schinkels berichtet über eine akademische Konkurrenz-Ausstellung des Jahres 1825, auf der, offenbar unter dem Einfluß des Nazarenertums, eine „Art Scheu sichtbar geblieben sei, sich des Nackten in den Bildern frei zu bedienen; so war es sehr erfreulich, daß bei dieser academischen Sitzung Herr Prof. Tieck es übernahm, über das Studium des Nackten einen schönen Aufsatz vorzulesen, worinnen er durch Zusammenstellung von Thatsachen anschaulich machte, wie das Studium des Nackten in allen höheren Kunstepochen als die Grundlage herausgefunden werden könne."[1])

Am eingehendsten jedoch spricht sich Tieck selbst in einem Brief an Goethe über seine Bestrebungen aus.[2]) Nach einem Bericht über die von ihm vorgenommene Ergänzung der Carstensschen Parze[3]) fährt Tieck fort: „Da man von Seiten der Regierung bisher unseren Wünschen nicht hat wollen Gehör geben, nämlich die Pensionen für junge Künstler durch Concurse von der Academie abhängig zu machen, wodurch König und Minister manches Überlästigen entledigt würden, welcher am Ende doch unwürdig seinen Zweck erreicht, so haben wir es versucht, bei der Academie aus eigenen Mitteln einzuführen, indem wir von den Ausstellungsgeldern des vorigen Jahrs eine Summe bei Seite gelegt haben, welche einen jungen Menschen auf zwei Jahre in Italien unterhalten kann. Von 16 jungen Leuten, welche als die besten von ihren Lehrern angekündigt waren, ließen wir eine nackte männliche Figur nach der Natur malen; unter diesen wählten wir die sieben besten aus und ließen von ihnen gezeichnete Skizzen von einem unvorbereitet gegebenen Gegenstand machen. Weil wir in unserem Lokal sehr beschränkt sind, so konnten wir nur einen dieser Entwürfe ausführen lassen." Es wurden 3½ Monat zur Ausführung der Gemälde bewilligt; zur Geburtstagsfeier des Königs fand die Preis-

[1]) dat. 25. August 1825; ungedr. — Auktion Meyer Cohn-Berlin (Katal. Bd. II, 2901).

[2]) ohne Datum, doch mit Sicherheit ins Jahr 1825 zu setzen; Original jetzt im Besitz des Freien Deutschen Hochstifts (aus der Sammlung Meyer-Cohn, Kat. I, 1494); gedr. im Goethejahrb. VII, 202 ff. (Geiger.)

[3]) S. Anhang Ia, No. 12.

verteilung statt. Tiecks Vorschlag zur ersten Preisaufgabe wurde einstimmig angenommen: „Danae, ans Ufer der Insel Seriphus getrieben, wird von Dictes und Polydictes den Wellen entzogen.“ Ebenso einstimmig wurde der Entwurf des jüngsten unter den Konkurrenten, des 18jährigen August Hopfgarten (Schüler Wachs und Neffe des römischen Bronzeplastikers H.) mit dem Preise gekrönt und den Arbeiten älterer schon belobter Schüler vorgezogen: „ein Beweis, wie sehr selbige das Studium des Nackten vernachlässigt hatten und sich in Modegegenständen und Garderobewesen verloren.“

Die letzten Worte verraten den Parteigänger Goethes; sie könnten aus dessen eigenem Munde stammen. Es ist der Stil der Kunstnotizen in den Tagebüchern des letzten Jahrzehnts. Nichts konnte dem Autor der Propyläen sympathischer sein als ein solcher Widerhall aus dem Berlin, dessen Entwicklung als Kunstzentrum des deutschen Nordens der Greis mit immer wachsendem Interesse verfolgte. Die Sorge um die Zukunft der deutschen Kunst war eine der brennendsten, die das Alter Goethes drückten. Nirgends, außer in den Fragen der Farbenlehre, gibt er seinen Antipathien gegen die herrschenden Ansichten so unverschleierten Ausdruck. Selbst der ruhig registrierende Stil der „Annalen“ wird bei solchen Gelegenheiten erregt, die kurzen schlagwortartigen Notizen der Tagebücher erweitern sich zu ganzen Sätzen und es kommt zu leidenschaftlichen Äußerungen, deren Töne wie aus einer fremden Welt in diese friedliche Umgebung hineinklingen.[1]) In erster Linie gelten seine Worte der zeitgenössischen Malerei. Weit wohlwollender steht

---

[1]) Annalen 1820: „Wäre seit Anfang des Jahrhunderts unser Einfluß auf deutsche Künstler nicht ganz verloren gegangen, hätte sich der durch Frömmelei erschlaffte Geist nicht auf ergrauten Moder zurückgezogen, ... Da es aber einmal nicht sein sollte, so suchten wir nur uns und die wenigen zunächst Verbündeten in vernünftiger Überzeugung zu bestärken, indes jener wahnsinnige Sektengeist keine Scheu trug das Verwerfliche als Grundmaxime alles künstlerischen Handelns auszusprechen.“ (W. A. XXXVI 171 f.) — Tagebücher 1830, 26. Februar: „ich zeigte ihm (Riemer) das Kupfer von Orpheus Höllenfahrt (Cornelius), das uns manche Betrachtungen über die mit Leidenschaft sich retardierende deutsche Kunst zu machen Gelegenheit gab.“ — 27. Dez. 1830 (Besuch des Landschaftsmalers Kaiser): „ich sagte ihm aufrichtig, wie ich über seine unternommenen Fortschritte denke. Er vertraute mir seine verrückte Intention nach Schottland zu gehen und verlangte Unterstützung. Diesem düsteren Geschlecht ist nicht zu helfen.“

Goethe der modernen Plastik gegenüber. Aus den Tagen des erneuten Verkehrs mit dem alten Antipoden Schadow (1817) stammt sein Wort von der „Plastik, von welcher die bildende Kunst in Deutschland doch nur allein ihr Heil zu erwarten" habe.[1]) Der Kompromiß, der damals gelegentlich des Rostocker Blücherdenkmals geschlossen wurde, mag für Goethe eine Art Genugtuung gewesen sein. Dennoch so sehr er dem Naturalismus in der Kleinkunst (Chodowiecki) gewogen war, für monumentale Aufgaben lehnte er ihn grundsätzlich ab. Dem aufgehenden Gestirn Rauchs hatte er seine Bewunderung nicht vorenthalten, doch bei aller Anerkennung, die er dem Künstler und vor allem dem Menschen zollt (in dem wundervollen Brief vom 21. Oktober 1827 besitzen wir eins der höchsten Dokumente Goethescher Freundschaft) wird man das Gefühl eines gewissen Zwanges nicht los. Die Worte, die er den Reliefs am Berliner Blücherdenkmal widmet, wo Rauch im Gegensatz zum Rostocker Denkmal zum erstenmal rücksichtslos das moderne Kostüm, die preußische Uniform, durchführt, klingen nicht eben begeistert.[2]) Wir haben alle Ursache anzunehmen, daß ein konsequentes Festhalten an den alten klassizistischen Tendenzen, wie es Tieck vertrat, auch bei der geringeren künstlerischen Originalität des Künstlers weit mehr nach seinem Herzen war.

Nach fünfzehnjähriger Pause hatte die erste persönliche Begegnung Tiecks mit Goethe im Jahre 1819 stattgefunden, als er von Carrara mit den italienischen Gehilfen nach Berlin eilte (s. S. 90),

---

[1]) Goethe an Schadow 1. Aug. 1817 (Schadow, Kunstwerke u. Kunstansichten 181).

[2]) „Wir wollen nicht läugnen, daß in einer Darstellung der Art, uns, die wir immer in solchem Falle das alterthümliche Costüm vor uns zu sehen gewohnt sind, im Anfange das völlig Moderne gewissermaßen auffallend gewesen. Da aber alles, die Gewänder zumal, mit Geschmack und lobenswürdiger Beobachtung der Flächen behandelt ist, wir überdem auch nunmehr länger als ein Halbjahr daran hin- und hergehen [Rauch hatte G. einen Abguß eines der Reliefs geschenkt], so sind wir gewissermaßen in die Denkweise des Volkes eingeweiht, das sich nun ebenfalls eine gute Zeit daran hin- und herbewegt und nicht sowohl fragt, was die Figuren bedeuten, sondern was und wer sie seien . ." (Werke W. A. 49², S. 83. Die veränderte Redaktion in den „Nachgelassenen Werken" in der Hempelschen Ausgabe S. 430). Das zweimalige „gewissermaßen" ist sehr bezeichnend.

und als wenige Wochen darauf Goethes Sohn mit seiner Familie nach der preußischen Hauptstadt reiste, statteten die Weimaraner auch der Werkstatt im Lagerhaus ihren Besuch ab.[1]) Schon das folgende Jahr 1820 sah den Bildhauer abermals in Goethes Hause.

Am Ende seines Carraresischen Aufenthalts hatte Tieck auf eine alte Arbeit zurückgegriffen, eine abermalige Umgestaltung des ersten Probestücks, das er in seinen Jugendjahren vor seinem Gönner abgelegt hatte, die Goethebüste von 1801.[2]) Nachdem die kolossale Redaktion für die Walhalla in Rom von 1806—8 ausgeführt worden war und das Modell noch in seiner dortigen Werkstatt lagerte, schrieb Tieck an Lund: „Erinnern Sie doch gütigst Rauch daran, daß er meinen Kopf Goethes in Rom auspacken läßt und solchen dem Schiffer mitgibt, um mir solchen hieher zu bringen. Ich habe mir nämlich die Maske, auf die Natur geformt, hieher kommen lassen, weil ich wünschte, dessen Kopf einmal recht ordentlich in Marmor zu machen. Nun habe ich aber um der Augen willen jenen älteren modellierten Kopf durchaus nötig" (4. Juni 1818. Rauch-Archiv). Doch schon wenige Monate darauf meldete er an Rauch, daß er diese Arbeit, die abermals Kolossaldimensionen erhalten sollte, aufgegeben habe „der Zeit und des Geldes wegen" (29. Nov. 1818).

Jetzt in Berlin beschäftigte ihn der Gedanke aufs neue. „Das Glück, Ihr Bildnis in Marmor aufzustellen, kann ich mit ruhigem Herzen Niemand gönnen", heißt es in einem Brief an Goethe gelegentlich des Frankfurter Denkmalprojekts.[3]) Als er nun im Sommer 1820, von Rauchs Absicht hörte, nach Weimar zu gehen, um Goethe kennen zu lernen, schloß er sich dem Freunde

[1]) Goethe an Tieck, 9. Juni 1819 (W. A. Briefe XXXI, Nr. 177): „Da mir selbst, wie es scheint, Berlin zu besuchen nicht gegönnt seyn möchte, so erfreut es mich, diese große und bedeutende Stadt durch meine Kinder geschildert zu sehen, die, wie ich aus Briefen vorläufig ersehe, sich anschicken, dankbar für eine lieb- und huldreiche Aufnahme ein freundliches Bild der herrlichen Königsstadt zu anmuthiger Unterhaltung in den häuslichen Kreis, welchen Sie kennen und wo Ihr Andenken auch auf's treulichste aufgehoben bleibt, nächstens zu bringen. Empfehlen Sie mich Herrn Rauch zum allerschönsten und gedenken meiner im Guten." Vgl. auch Achim von Arnims Brief an Goethe v. 12. Juli 1819 (Schriften d. Goethe-Gesellschaft 14, 157).

[2]) S. o. S. 24 f.

[3]) S. Verzeichnis der Briefe an Goethe im Anhang, No. 8.

an. Schinkel war der dritte im Bunde. Rauch, der sich im geheimen mit der Absicht trug, auch seinerseits ein Bildnis Goethes zu schaffen, hatte davon Tieck gegenüber nichts verlauten lassen und geriet jetzt in Verlegenheit, als dieser mit seinem Plan herausrückte.[1]) Aus einem Brief des Staatsrats Schultz an Goethe geht hervor, wie Rauch, sobald er von der Absicht Tiecks erfuhr, seinen Plan aufzugeben gewillt war, um „dem Freund nicht wehe zu tun". Um das Zustandekommen der Rauchschen Arbeit zu ermöglichen, unternahm es jetzt Schultz, Goethes eigene Intervention anzurufen: „Weder ich noch Schinkel haben nach der sorgfältigsten Erwägung in diesem seltsamen Verhältnisse Vermittler zu sein wagen dürfen. Rauch scheint zu wissen, daß nur Sie dieses vermögen." Er bat Goethe, Rauch selbst von sich aus zu der Arbeit aufzufordern. „Rauch arbeitet mit großer Schnelle und Gewandtheit und kommt in kürzerer Zeit zustande als Tieck. Sehr gern wird er neben Tieck sitzend arbeiten; wie interessant wäre dies in jeder Beziehung!"

So sah sich denn Tieck in eine ähnliche Lage versetzt wie einst im Jahre 1802 gelegentlich der Büste Wielands; nur daß hier anstatt Schadow, Kotzebue und Genossen die feinfühlende Natur Rauchs und die Vermittlung Goethes die Situation aus dem Bereich kleinlicher Konkurrenz in den eines freien künstlerischen Wettkampfes hinüberleitete. Goethe selbst berichtet über die Entstehungsgeschichte der beiden Büsten, die in Jena vom 18.—21. August vollendet wurden.[2]) Am 27. bereits konnte er den „lieben Plastikern" nach Berlin melden, daß die Kisten mit den (vom Hofbildhauer Kaufmann hergestellten)

---

[1]) Vgl. die Darstellung bei Eggers: „Rauch und Goethe" 13 ff.

[2]) Goethe, Annalen 1820: „Herr Staatsrath Schultz brachte mir drei würdige Berliner Künstler nach Jena, wo ich gegen Ende des Sommers in der gewöhnlichen Gartenwohnung mich aufhielt. Herr Geh. Rath Schinkel machte mich mit den Absichten seines neuen Theaterbaues bekannt und wies zugleich unschätzbare landschaftliche Federzeichnungen vor, die er auf einer Reise ins Tirol gewonnen hatte. Die Herren Tieck und Rauch modellierten meine Büste, ersterer zugleich ein Profil von Freund Knebel. Eine lebhafte, ja leidenschaftliche Kunstunterhaltung ergab sich dabei und ich durfte diese Tage unter die schönsten des Jahres rechnen. Nach vollbrachtem Modell in Thon sorgte Hofbildhauer Kaufmann für eine Gipsform. Die Freunde begaben sich nach Weimar, wohin ich ihnen folgte und die angenehmsten Stunden wiederholt genoß" (W. A. XXXVI, 166).

Formen „auf das Sorgfältigste gepackt, abgegangen“ seien (an Schultz 203), und seinen Tagebuchnotizen verdanken wir in erster Linie die Kunde von den Einzelheiten des Vorgangs (W. A. VII). Goethe notiert unter dem 18. August: „ . . . Die Berliner Freunde. Sie fingen an die Büste vorzubereiten, indem sie die vorhandene Maske ausdruckten (sic);“ darauf am übernächsten Tage: „Die beyden Künstler fuhren fort zu poussiren. Herrliche Landschaften, gezeichnet von Schinkel. Zusammen das Frühstück genommen. Nach Tische wieder angefangen.“ Am 21.: „War der Gips besorgt worden. Die Arbeit bald wieder angefangen. Major von Knebel eingeladen. Dessen Profil verfertigt [durch Tieck].[1]) Wegen Mißrathen im Gips das Formen aufgeschoben. Um 6 Uhr fuhren die Freunde [von Jena] fort.“ Am 22. endlich: „Fuhr nach Weimar, woselbst ich die Berliner Freunde bey den Meinigen antraf. Sie speisten noch zu Abend; Oberbaudirektor Coudray deßgleichen. Um 10 Uhr fuhren sie ab.“[2])

[1]) In Marmor auf der Weimarer Bibliothek (1831); Gipsabguß im Goethehaus. Nach dem ungedruckten Brief Tiecks vom 8. April 1831 an Goethe hatte letzterer selbst den Wunsch nach gelegentlicher Marmorausführung des Reliefs geäußert. Tieck meldet ihm die bevorstehende Vollendung („Sie mögen dann über dessen weitere Bestimmung verfügen, ob Sie es bei Gelegenheit einer der Bibliotheken zu Weimar oder Jena zuwenden mögen oder wohin sonst.“)

[2]) Die Angaben stimmen überein mit den Notizen in Rauchs Tagebuch (s. Eggers). Ein auf Schloß Tegel befindlicher Brief Tiecks an Caroline von Humboldt berichtet von Berlin am 29. August 1820 über die Anwesenheit Thorwaldsens daselbst, die Tieck auf Wunsch Rauchs seiner Gönnerin meldet, und spricht die Hoffnung auf ein bevorstehendes persönliches Zusammentreffen mit letzterer aus. „Darum schreibe ich Ihnen auch gar nichts von dem Verlauf unserer Reise, welche fast nur eine Reise nach Jena geworden ist, woselbst wir uns beinah 5 Tage aufgehalten haben, und jeder einen Kopf Goethes modelliert. Ich einen alten eigentlich nur retouchiert, Rauch aber selbigen wie er jetzt ist, angelegt hat. Auch habe ich in der Eile ein Medaillon des alten Knebel gemacht, dessen Bild der Minister Altenstein wünschte, dadurch war freilich alle Zeit die wir aufwenden konnten so weggenommen, daß wir nur eiligst nach Hause mußten, und bloß über Halle, Dessau, Wörliz und Wittenberg zurück nach Berlin eilten, wo wir zur festgesetzten Stunde auch wieder eintrafen. Allen Gefährten ist es auch sehr wohl bekommen, und hat die gewünschte Wirkung der Bewegung gethan, außer mir, der ich mich ebenso wie vorher befinde. Rauch ist entzückt von Goethe, welchen er zum erstenmal gesehen hat.“

Den beiden unter so denkwürdigen Umständen entstandenen Büsten (s. Abb. 13/14 u. 15) lag, wie Goethe selbst erzählt, als gemeinsames technisches Hilfsmittel die Gesichtsmaske [von Weißer, 1807?] zugrunde. Auf der größeren bezw. geringeren Benutzung derselben beruht, äußerlich genommen, der Hauptunterschied beim ersten Eindruck der beiden Arbeiten. Tieck hat sich eng an die Maske gehalten und sie Zug für Zug nachgebildet; Rauch ist freier verfahren: er holte die charakteristischen Hauptlinien heraus und gestaltete aus ihnen ein neues Ganze. So ergeben sich bei ihm wesentliche Unterschiede und Abweichungen in der Detailbildung: die Stirn erscheint höher gewölbt, die Nase kühner geschwungen, das Kinn energischer vorgeschoben; von den vielen Muskellagerungen des Gesichts werden die den Gesamteindruck bestimmenden stark betont und durch tiefe Abgrenzungen gegeneinander abgesetzt. Vieles, was bei Tieck einzeln und koordiniert aneinander gelegt wird, ist dort mit energischer Gesamtlinie zusammengestrichen. Die Augen erscheinen bei Rauch, der auf die Andeutung des Augensterns verzichtet, größer und ausdrucksvoller, da sie durch zwei mächtige Thränensäcke und die starkvorspringenden Augenhöhlenknochen tiefer gebettet sind. Dem größeren Reichtum der Einzelform bei Tieck steht bei Rauch ein größerer Reichtum der Richtungen gegenüber, ein Unterschied, der schon im Gesamtaufbau zum Ausdruck kommt. Tieck gibt die fast reine Vorderansicht, die Zug für Zug des Gesichts in voller Breite enthüllt, und verzichtet auf die Hinzunahme der Brustpartie und der Schultern, die nur angedeutet werden — Rauch gewinnt aus dem Kontrast der großen breiten Brustfläche, aus der das Haupt auf dem mächtigen Hals mit seitlicher Wendung emporsteigt, einen Haupteffekt seiner Arbeit. Zugleich bietet diese Anlage den Vorteil, daß die Fettlagerungen unter dem Kinn durch die seitliche Verschiebung in Spannung gekommen sind und die konzentrischen Ringbildungen der Tieckschen Vorderansicht vermieden werden.

Alles in allem haben die beiden Plastiker an dieser größten Porträtaufgabe ihrer Zeit die Unterschiede ihrer eigenen Individualitäten klarer aufgedeckt denn sonstwo. Die aus der größeren Energie in Aufbau und Formenbehandlung resultierende suggestive Kraft hat der Rauchschen Büste schon in den ersten Tagen ihres Be-



Abb. 13 GOETHE

Büste von Fr. Tieck (18.—21. Aug. 1820)

Nach einem Abguß der Originalform im Besitz der Kgl. Museen, Berlin
(Vorderansicht)







Abb. 14

GOETHE

Büste von Fr. Tieck (18.–21. Aug. 1820)

Nach einem Abguß der Originalform im Besitz der Kgl. Museen, Berlin

(Seitenansicht)

kanntwerdens den Vorrang in der Gunst des Publikums vor der Tieckschen erobert, wie etwa die Wirkung eines Dürerschen Porträts eine schnellere und eindringlichere zu sein pflegt, als die eines Holbeins. Erst bei längerer Vertrautheit mit beiden Werken erschließen sich die Vorzüge der auf den ersten Blick, namentlich in der Vorderansicht, fast befremdend wirkenden Tieckschen Büste. Während Rauchs Werk, zumal in der Nahbetrachtung, durch die übermäßige Spannung der Züge leicht etwas Starres und Lebloses bekommt und Zweifel an der Ähnlichkeit auftauchen läßt, ist Tiecks Arbeit in ihrer ruhigen Sachlichkeit und Genauigkeit überall da zu Rate zu ziehen, wo es sich um Fragen der Ähnlichkeit und eine zuverlässige Kenntnis der Gesichtszüge Goethes in jener Lebensepoche handelt. Dem eigenen kontemplativen Naturell ihres Schöpfers entsprechend gibt die Tiecksche Büste den sinnenden Denker und Forscher, während Rauch die imperatorische Gewalt der Gesamterscheinung des Faustdichters zu verewigen sucht.

Konkurrenz und Inszenesetzung waren Gebiete, auf denen Tieck nie heimisch war. Seine Bemerkung in dem eben (in der Anmerkung) zitierten Brief an Frau von Humboldt, es hätte sich bei seiner Goethebüste nur um eine Retouche einer älteren Arbeit gehandelt, ist auf die erwähnte schon im Jahre 1818 geäußerte Absicht zu deuten, Goethes Kopf unter gleichzeitiger Benutzung der Weißerschen Maske und seiner eigenen Büste von 1806/8 neu zu bearbeiten. Immerhin klingt etwas Resignation aus seinen Worten, und durch die Vernachlässigung, die er selbst seiner Arbeit zuteil werden ließ, nachdem der äußere Sieg der Rauchschen Büste entschieden war, blieb sie jahrzehntelang verschollen. Erst ein halbes Jahrhundert nach ihrer Entstehung wurde sie 1871 in den Lagerräumen des Berliner Museums wieder entdeckt und fand in einem anonymen Berichterstatter der Leipziger Illustrierten Zeitung im folgenden Jahre einen tüchtigen Anwalt ihrer künstlerischen Qualitäten. Die größere plastische Ausdruckskraft der Rauchschen Büste zugegeben, ist das Urteil dieses Kritikers nur zu unterschreiben, daß „unter allen plastischen Darstellungen dieses Dichterkopfes keine vorhanden sei, welche mit gewissenhafterer Objektivität und hingebenderem Respekt vor der Bedeutsamkeit jener

geistgeschaffenen Formen der schönen Natur nachgebildet ist." Ein Blick auf die wenige Jahre vorher entstandene Goethebüste Schadows in der Nationalgalerie (Abbildung 16) kann dieses Urteil bestätigen. Auch Schadow hat nicht über die Natur hinausgehen wollen, ist aber, wie die von ihm selbst abgenommene Gesichtsmaske (Abbildung 17) zeigt, weit hinter seinem Modell zurück und in ganz unerträglicher Nüchternheit stecken geblieben. Sein mit dem Ordensstern geschmückter Geheimrat hat wenig mit Goethe gemein; Schadows Natur war dieser Aufgabe nicht gewachsen und hat hier im Vergleich mit der Arbeit seines ehemaligen Schülers eine entschiedene Niederlage erlebt. Es wäre an der Zeit, heute, wo so viele minderwertige Goetheporträts aus jenen Tagen eine starke Verbreitung durch photographische Reproduktionen aller Art erfahren, sich der ernsten und würdigen Arbeit eines Künstlers zu erinnern, der Goethe geistig näher stand als alle anderen, die sein Bild im beginnenden Alter schufen, und Tiecks Arbeit der Vergessenheit zu entreißen, der sie auf den obersten und verstaubtesten Regalen der Gipsformerei der Museen noch heute anheimzufallen droht.[1])

Mit dem Besuch des Jahres 1820 fand der persönliche Verkehr Tiecks mit Goethe sein Ende. Die Beziehungen wurden jedoch durch einen Briefwechsel fortgesetzt, der Goethes Interesse für die Arbeiten des Künstlers bis in die spätesten Tage verfolgen läßt.

Das Verhältnis des alten Goethe zur bildenden Kunst seiner Tage hat noch keine erschöpfende Darstellung gefunden. Einige Vorarbeiten liegen vor. Die allgemeinen Umrisse hat Volbehr angegeben. Für Goethes Verhältnis zu Rauch hat Eggers in seinen „Urkundlichen Mitteilungen" 1889 die Materialien geliefert, für Schadow liegt ein mehr die literarischen als die künstlerischen Fragen behandelnder älterer Aufsatz von Herman Grimm vor,[2]) der

[1]) Der Holzschnitt in der Illustr. Zeitung von 1872 ist nach einer Umarbeitung der Tieckschen Büste durch einen Schüler Albert Wolffs, H. Manger, hergestellt. Der Kolossalmaßstab dieser Kopie Mangers bringt die Tiecksche Büste um ihre besten Qualitäten. Der Holzschnitt (anon.) ist ungenügend; nach ihm auch die Abbildung bei Rollet, Goethebildnisse.

[2]) Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte 1880; abgedruckt in den „Fünfzehn Essays", 4. Folge, 1890.



Abb. 15 GOETHE
Marmorbüste von Schadow (1816)
Kgl. Nationalgalerie, Berlin



Abb. 16 GOETHE
Büste von Rauch (18.—21. Aug. 1820)
Nach einem Original-Abguß

in manchen Punkten der Revision bedarf. Die wertvollsten Beiträge sind in den Publikationen aus den Weimarer Sammlungen von Ruland u. a. und in einzelnen Aufsätzen des Goethejahrbuchs geliefert worden. Die Studien sind noch weit von dem Abschluß entfernt, der eine ausführliche Behandlung dieses Stoffes im Sinne der über Goethes Jugend und die italienische Zeit erschienenen Arbeiten ermöglichte. Da die Aufführung aller auf Tieck bezüglichen Fragen hier die Darstellung allzusehr verschleppen würde, so habe ich versucht, eine vollständige Zusammenstellung aller künstlerischen und literarischen Dokumente im Anhang zu geben und beschränke mich im folgenden auf die Mitteilung der wichtigsten Punkte.

Die Angelegenheit der Medaille auf Carl Augusts fünfzigjähriges Regierungsjubiläum gab die erste Veranlassung zur Wiederaufnahme des Briefwechsels zwischen Goethe und Tieck. In einem langen Schreiben vom 21. Februar 1824 empfiehlt Tieck den Medailleur Brandt[1]) an Goethe und teilt diesem eine Reihe von Probearbeiten mit, die der genannte Künstler zum Teil nach seinen (T.'s) Entwürfen angefertigt hatte. Die Fürsprache hatte Erfolg: Brandt erhielt den Auftrag und wurde auch für die späteren Gelegenheiten (Medaille zum Goethejubiläum u. a.) zum ausführenden Künstler ausersehen.

Unter den verschiedenen künstlerischen Angelegenheiten, über die in der weiteren Korrespondenz verhandelt wird, spielen die Abgüsse nach Antiken die Hauptrolle. Tieck versorgt den Dichter teils aus eigenem Antrieb teils auf bestimmt geäußerten Wunsch mit den Abdrücken von verschiedenen Stücken aus der unter seiner Leitung neu entstehenden Skulpturenabteilung des Berliner Museums.[2]) Der Dank Goethes für solche Sendungen ist stets ein besonders warmer: „der kleinste Rest aus jenen Zeiten, nach denen wir als den Mustertagen der Kunst hinschauen, macht mich behaglich und glücklich" (an Tieck 27. Juni 1824). Besonders ein Stück ist es, auf dessen Besitz Goethe Wert legt, und das ihm Tieck nach Überwindung mancher Schwierigkeiten verschafft: der Kolossalkopf des Antinous

---

[1]) Heinrich Franz Brandt 1789—1845, seit 1817 erster Medailleur der königl. Münze in Berlin.

[2]) S. d. Verzeichnis im Anhang I b.

von Mondragone,[1]) noch heute das erste antike Kunstwerk, auf das der Blick nach Überschreiten der mit dem Salve geschmückten Schwelle zu Goethes Empfangszimmer fällt. Goethe selbst erzählt, als Tieck ihm die Absendung des Abgusses ankündigt, zum Dank eine italienische Reminiszenz, die seine besondere Vorliebe für den Kopf in einem persönlichen Erlebnis begründet. Sein Brief[2]), der hier zugleich als eine vollständige Probe des Briefwechsels mitgeteilt werden mag, lautet:

Weimar d. 23. April 1828.

Ew. Wohlgeboren

angenehme Nachricht gelangt so eben in den Tagen zu mir wo die größeren Räume meines Hauses wieder zugänglich, die darin enthaltenen werthen und würdigen Sachen aufs neue genießbar sind, wobey denn auch das liebenswürdige Rauchsche Basrelief[3]) und Ihre anmuthig schöne Nymphe[4]) erst recht zur Evidenz kommen.

Betracht' ich nun die Hindernisse, die Sie zu überwinden hatten um meinen dringenden Wunsch nach dem Besitz des Antinous zu erfüllen, so hätte ich, wären sie mir früher bekannt geworden, schwerlich gewagt denselben auszusprechen; damit Sie aber, theuerster Mann, vollkommen unterrichtet seyen, welchen Gefallen Sie mir erweisen, auch daß es nicht eine bloße Grille sey, so vermelde folgendes.

Es hat nämlich mit diesem Kopfe die Bewandtniß wie mit einigen andern Antiken, z. B. der Meduse von Rondanini, welche ich seit einigen Jahren durch die ausgezeichnete Gnade Ihro Majestät des Königs von Bayern besitze, daß sie nämlich, neben ihrem Kunstwerthe, mir gewisse Zustände vergegenwärtigen, gewisse Empfindungen erneuern, welche zu den besten und harmlosesten zu zählen sind, die uns das Leben gewähren kann.

---

[1]) No. 14 im Tieckschen „Verzeichnis der antiken Bildhauerwerke" (s. u. S. 137.)

[2]) Veröffentlicht durch Karl von Holtei in den Wiener „Rezensionen und Mitteilungen zur bildenden Kunst" 1864, No. 21.

[3]) Das obenerwähnte Relief vom Berliner Blücherdenkmal.

[4]) Die „Kassandra" aus der Serie mythologischer Statuen für das Berliner Schloß s. o. S. 102.

Und so macht' ich denn in den schönsten heitersten Tagen des Dezemb. 1787 mit einigen jungen Freunden eine Fußreise nach Frascati und in jene herrlichen Umgebungen; wir gelangten nach Mondragone und fanden in diesem wundersamen Feenschloß das colossale Bild des Antinous. Büry der sich in seiner heitern Naivität thätig und gefällig untrennbar zu mir hielt, zeichnete sorgfältig einen bis ohngefähr auf Lebensgröße verkleinernden reinlichen Umriß, welcher sich noch bey mir erhielt und schon oft den Wunsch erregte das edle Bild in seiner natürlichen Größe und Großheit noch einmal vor mir zu sehen. Der Katalog des abgeschiedenen Kohlrausch verrieth mir den Aufenthalt meines Lieblings in Berlin, den weiteren Verlauf verdank ich nun Ihrer und Herrn Rauchs Geneigtheit, die mir bey künftigem Beschauen des Bildes lebenslänglich gegenwärtig bleiben wird.

So viel für diesmal in Erwartung[1]) des werthen Gastes mit tausendfältigen Empfehlungen

treulichst

J. W. v. Goethe

Neben diesen gemeinsamen Beziehungen zur antiken Kunst sind vor allem die Vorgänge im Berliner Kunstleben Gegenstand des Briefwechsels. Tieck wetteifert mit Rauch in dem Bemühen, Goethe über den Stand der wichtigsten künstlerischen Unter-

[1]) Die Hindernisse, von denen Goethe spricht, nennt Tieck selbst in den noch ungedruckten Teilen seines Briefes vom 12. April 1828 (Goethe-Schiller Archiv; Verzeichnis im Anhang No. 14): „Rauch liebt diesen Kopf nicht, und findet es also ohne Interesse denselben zu formen. Ich mußte also anfangs suchen, seine Widerspenstigkeit zu besiegen." Tieck verwendet sich hierauf im Interesse der Angelegenheit beim Ministerium. „Als auch dies gelungen war, machte der Direktor Schadow Schwierigkeiten, das Original von der Akademie herzugeben, indem er thöricht behauptete, man müßte den Kopf als seltenes unicum behalten. Es mußte also erst ein Ministerialschreiben erwirkt werden, welches neue Verzögerung erwirkte. Doch der Abguß ist da, und in wenigen Wochen wird derselbe abgehen." Am 21. Mai 1828 meldet Goethe an Zelter die Ankunft des ersehnten Kunstwerks: „Habe ja die Gefälligkeit, Herrn Tieck sogleich wissen zu lassen, daß der Abguß des Antinous von Mondragone zu meiner großen Erinnerungs-Erbauung, anheute glücklich angekommen. Ich hatte in Erwartung desselben, um Tag und Stunde noch mehr zu belasten, das Mährchen meines zweyten Aufenthalts in Rom zu dictiren angefangen."

nehmungen und die Arbeiten Schinkels[1]), Rauchs und seine eigenen zu unterrichten.

Die zwanziger Jahre mit „der Lebendigkeit des Bauens und Kunstwirkens in Berlin," wie Goethe sich ausdrückt, bedeuten auch für Tieck den Höhepunkt seines Schaffens. Er erstattet Bericht über die Festlichkeiten zur Feier des 300. Todestages Dürers, zu denen er die Dekorationen lieferte,[2]) über seine Tätigkeit als Vizedirektor der Akademie, sowie als Leiter der Skulpturensammlung des Museums. Schon in den ersten Jahren vertraut er Goethe seinen Kummer darüber an, daß die vielen dekorativen Arbeiten in vergänglichem Material für das Schauspielhaus und Museum ihn nicht befriedigten, daß die vielen amtlichen Obliegenheiten ihn nicht

[1]) „Auch Schinkel hätte gewünscht, die Gelegenheit benutzen zu können, um Ihnen die neuen Hefte seiner Arbeiten zu übersenden, das 17. u. 18., aber der Druck kann erst in vierzehn Tagen vollendet sein, er wird sie Ihnen alsdann unfehlbar zuschicken." (8. April 1831; ungedr. Verz. im Anhang Ib No. 17.)

[2]) „Unsere Academie wird den Todestag (Dürers) nach dem neuen Kalender berechnet, am 18. d. M. feiern. Es wird dazu in dem neuerbauten Saal der Singacademie eine Decoration aufgerichtet nach Schinkels Angabe. Der untere Teil derselben bildet eine Architectur, eine Wand, deren Gesimse durch Pfeiler getragen, diese in 5 Felder teilen. Vor den mittleren wird eine Statue Albert Dürers aufgestellt, welche Prof. Ludwig Wichmann aufstellen wird. Zu beiden Seiten sind sitzende Statuen, Malerei, Sculptur, Perspective und Militärbaukunst darstellend, in den anderen vier Feldern angebracht, welche ich zu besorgen übernommen habe. Über diese Architectur ist in einem großen bogenförmigen Felde nach einem der schönsten Holzschnitte Albert Dürers die Trinität von Engeln umgeben in Malerei colossal ausgeführt, welches Professor Daehling malt. Das Ganze von goldenen Rahmen und Verzierungen umgeben, durch zeltartige Gehänge von der Architectur des Saales abgeschlossen. Professor Toelken, Secretär der Academie der Künste, wird ein Elogium Albert Dürers lesen, eine Cantate, welche Prof. Levezow geschrieben und Felix Mendelssohn componirt hat, aufgeführt werden, zu welcher unsere besten Sänger und Sängerinnen die Soloparthien, die Singacademie aber die Chöre übernommen hat, die Feier wie gewöhnlich dann ein Essen schließen. Rauch wird dabei den Entwurf des Monuments aufstellen und dem kunstliebenden Publikum, welches gegenwärtig, der Wunsch Nürnbergs ans Herz gelegt werden, zur Ausführung beizutragen." (An Goethe 12. April 1828, Goethejahrb. XVII.) — Über Tiecks Dekorationen zu der glänzenden Raffaelfeier des Jahres 1820 berichtet Caroline von Humboldt an Ruscheweyh, s. Eggers, Rauch II, 233 („Berlin ist gegen vor 20 Jahren nicht mehr dieselbe Stadt").

zu eigener Produktion kommen ließen. Als der „Verein der Kunstfreunde im preußischen Staate“ 1823 gegründet wird, sendet er die von Wilhelm von Humboldt entworfenen Statuten in drei Exemplaren an Goethe: „Die Namen, welche an der Spitze stehen [Humboldt, Beuth, Rauch, Tieck, Schinkel, Wach, Schadow, Begas] verbürgen beinahe den guten Fortgang; daß Sie auch meinen Namen unter den Direktoren finden, kommt blos, weil ich die Hoffnung hege, auch auf diesem Wege die nicht christlichen Gegenstände der Malerei mehr an die Tagesordnung zu bringen und da Geheim-Rath Beuth, Schinkel und Rauch mit mir ziemlich gleicher Meinung sind, hoffe ich wohl mit Recht auf einiges Gelingen. Sollte dies aber nicht sein und auch Madonnen und dergleichen das erste sein, was bedacht wird, so werde ich mich sehr bald davon zurückziehn.“[1])

Derartige offene Kundgebungen gegen die „neudeutsch religiospatriotische Kunst“ blieben denn auch nicht ohne Erfolg. In einem kleinen Aufsatz „Heroische Statuen von Tieck“[2]) setzte Goethe selbst den Arbeiten des Künstlers ein literarisches Denkmal. Daß Goethe die Grenzen des Tieckschen Talentes erkannte, ist gewiß. Immerhin spricht die kurze literarische Ehrung von einem Dutzend Zeilen bei der Sparsamkeit von Goethes Äußerungen über die zeitgenössische Plastik deutlich genug für seine Sympathien mit dem Künstler, über dessen ersten Schritten in die Öffentlichkeit er einst selbst gewacht hatte. Daß im Lauf der Zeiten auch der Mensch ihm näher getreten war, über dessen „affectiones juventutis“ er einst so herbe Klage führen mußte, zeigt der letzte Brief, den Goethe an ihn richtete:[3])

Weimar, d. 4. Juni 1828.

Der so trefflich abgegossene wie glücklich angekommene Antinous war kaum aufgestellt, als er meiner Wohnung neues Heil

---

[1]) An Goethe 1825, Verzeichn. im Anh. No. 12.

[2]) „Über Kunst und Alterthum“ VI. Bdes. 2. Heft. 1828. (Hempelsche Ausgabe der Werke 848; W. A. 49², 86.)

[3]) Veröffentl. durch Holtei in den Wiener „Recensionen und Mitteilungen zur bildenden Kunst“ 1864.

und Seegen brachte. Der Königl. Bayrische Hofmaler Herr Stieler langte an mit dem Befehle mein Bildniß zu nehmen, wozu denn alsobald Anstalt gemacht wurde. In wenigen Sitzungen ist er weit vorwärts gelangt; mir ziemt es nicht darüber zu sprechen und zu urtheilen, so viel darf ich aber wohl sagen, daß ich es für ein hohes Glück zu achten habe, auf diese Weise mein Andenken erhalten zu sehn. Der treffliche Künstler hat die Absicht, wenn es seine Zeit einigermaßen zuläßt, Sie in Berlin zu besuchen, in welchem guten Gedanken ich ihn zu bestärken nicht verfehle.

Die Bemühungen, die Sie aufgewendet, mir jenes gewünschte Altbild zu verschaffen, werden von mir aufs treulichste anerkannt. Es ist wahrhaft erquicklich sich jeden Tag der Freunde zu erinnern, denen wir ein unverwelkliches Vergnügen schuldig sind.

Unserm gnädigsten Herrn wünsche gegenwärtig doppelt und dreifach ungestörten Genuß ausdauernder Lebenskräfte; für Ihn, der so viel Welt gesehen und manches genossen hat, blieb in vielfachstem Sinne Berlin gegenwärtig eine neue Welt. Ich bin fern, Ihn deshalb zu beneiden, aber Theilnahme an so vielem Guten mir zu wünschen wird wohl erlaubt seyn.

Von Dresden steht mir der angenehmste Besuch bevor; wie merkwürdig wird ein Wiedersehn nach so viel Jahren seyn. Welche Räume liegen nicht dazwischen, ausgefüllt von den wichtigsten Bestrebungen und Ereignissen, Thätigkeit und — Gedulden!

Gar schön wär' es, wenn auch Sie ein leider gar zu schnell vorübergehendes Familienfest durch Ihre Gegenwart verschönern könnten.[1])

Die nächsten Stunden nimmt unser trefflicher Künstler wieder in Beschlag, und ich eile dieses Wenige zur Post zu bringen. Mein zunächst erscheinendes Stück von Kunst und Alterthum bietet mannigfaltige, und ich wünsche, willkommene Unterhaltung. Möge es Sie und die nächsten Freunde in guter Stunde an mich erinnern.

Darf ich bitten, wenn Sie mich zunächst wieder durch einen Brief erfreuen, mir auch anzuzeigen, was ich für den Gypsabguß schuldig geworden.

Besuch Ludwig Tiecks bei Goethe am 8. u. 9. Juni (s. Tagebücher WA. XI).

Gar manches auf nächste Mittheilungen versparend, mit den besten Wünschen und Grüßen

ergebenst

J. W. v. Goethe

VII. Die dreißiger und vierziger Jahre

Den Mittelpunkt der über mehr als drei Jahrzehnte sich erstreckenden Tätigkeit Tiecks in Berlin bildet sein Verhältnis zu Rauch und zur Werkstatt im Lagerhaus. Seine äußerlich unabhängige Stellung hatte sich bei der Vereinigung der beiden Ateliers in demselben Gebäude — seine Werkstatt befand sich eine Treppe über der Rauchschen — zu einer aus den Zeiten von Carrara her langsam von selbst dem größeren Organismus sich einordnenden Dienstbarkeit entwickelt. Im stillen Übereinkommen war er der Genosse Rauchs, sein Berater und ständiger Vertreter geworden.

Da er als Künstler sich seine Selbständigkeit bis ans Ende gewahrt hat und trotz dieser jahrzehntelangen engen Gemeinschaft nur selten sich der Rauchschen Formensprache genähert hat, so war es nicht zu verwundern, daß bald nach seinem Tode von seiten derer, die Rauch übel wollten, das Gerücht verbreitet wurde, Rauch hätte dadurch, daß er niemand neben sich aufkommen lassen und jeden größeren Auftrag an sich gerissen hätte, Tiecks künstlerische Stellung systematisch unterdrückt. Es sind Dokumente dafür vorhanden, daß Tieck selbst nicht frei von solchen Anschauungen war, trotz all der persönlichen Verehrung, die er Rauch entgegenbrachte[1]), andererseits aber liegen so unzweideutige Beweise für das Gegenteil vor, daß diese Frage sich mit dem alten Goetheschen Wort erledigen läßt: die Meisterschaft wird oft für Egoismus gehalten. Rauch hat noch in den Tagen seiner reifen Künstlerschaft bekannt, daß er viel von Tieck gelernt habe, und wie er dem Freunde gegenüber nie mit seinem Lobe kargte, so war er stets bemüht, für den hart mit den Nöten des Lebens Ringenden bei den eigenen

[1]) Vgl. namentlich den im Anhang mitgeteilten Brief an seinen Bruder vom Jahre 1846.

Gönnern zu wirken.[1]) Aus der Hochschätzung des Tieckschen Talents resultieren die mannigfaltigen Aufträge, die er ihm zuschob. Das Blücherdenkmal für Breslau, das er ihm ursprünglich ganz zugedacht und erst auf ausdrücklichen Wunsch der Auftraggeber selbst übernommen hatte[2]), die beiden Kandelaber zum Luisen- und zum Vendéedenkmal[3]), das Grabmal der Gräfin von Schulenburg[4]), die Mitarbeiterschaft am Friedrichsdenkmal, an der Goethe-Schillergruppe[5]), die jahrelange gemeinsame Arbeit für die Skulpturensammlung des Museums[6]) sind Zeugnisse eines unablässigen Zusammenwirkens, das ein schönes Dokument auch in den beiden Büsten gefunden hat, die die Freunde in gegenseitigem Austausch voneinander schufen.[7])

[1]) Bei König Ludwig von Bayern s. S. 75; bei Goethe: Ich habe den stillen Wunsch, S. K. H. der Großherzog würdigte eines dieser Werke [Tiecks mythol. Statuen im Berliner Schloß] in Marmor ausführen zu lassen, damit Tiecks Andenken noch bleibender in Weimar begründet würde, welches durch die vielen Gipsarbeiten daselbst doch nur auf kurz gemessene Zeit erreicht ist" (18. Okt. 1827); bei den Humboldts: „Tieck hat einen schönen schreitenden Apollo in Thon vollendet; vortrefflich gelungen! Wäre es nur möglich, Tieck irgend eine Marmorarbeit zu bestellen! Wüßten Sie, wie schön er dieses Material zu arbeiten versteht!" usw.

[2]) Vgl. Eggers, Rauch I 226 f. II 201.

[3]) S. o. S. 83 ff.

[4]) Ich möchte der von Eggers (Rauch Bd. II 200—202) auf Grund verschiedener Dokumente ausgesprochenen Vermutung, Tieck sei „wesentlich" an dieser Statue beteiligt, trotz ihrer teilweisen Zurücknahme durch Eggers selbst (III, XVI) durchaus beipflichten. Ich glaube aus stilistischen Gründen die Arbeit fast ganz auf Tiecks Rechnung setzen zu müssen. Das Motiv des starken Contraposts der oberen und unteren Körperhälfte ist allen seinen Arbeiten gemeinsam (von den frühen Weimarer Figuren an über den Necker und Iffland bis zu seinem letzten Werk, der Schinkelstatue). Die geknickte und zerhackte Silhouette, deren Unschönheit besonders in dem Lichtdruck des Rauch-Werkes (Tafel 26) auffällt, eignet gleichfalls vielen seiner Arbeiten; auch die reliefmäßige Flachheit der Figur ist charakteristisch. In der Gewandung weist namentlich die Verhüllung der für das Stehmotiv so wichtigen unteren Partien der Füße, die hier durch ein eingeklemmtes überaus nüchternes Gewandstück verhüllt sind (wohl eine antiquarische Reminiszenz, Agrippina?) auf Tiecksche Gewohnheiten.

[5]) S. u. S. 140.

[6]) S. u. S. 137.

[7]) Tiecks Rauchbüste stammt in der ersten Anlage schon aus den Tagen

Tieck ist, wie einst in Carrara, so jetzt in Berlin bis an sein Lebensende der Leiter der Werkstatt in allen praktischen Fragen. Ohne seine Mitwirkung wird kein einziger der Kostenanschläge für all die zahllosen Monumente vorgenommen, die aus dem Atelier Rauchs hervorgehen sollen; er verhandelt in allen Fragen, die das Personal betreffen, und wie er einst in Italien, bevor das Lagerhaus entstand, von Berlin aus durch Schinkel und Rauch in alle Angelegenheiten des Baues eingeweiht wurde, so wird er auch hier wie dort der eigentliche „Vater“ der Werkstatt. An ihn wenden sich die Marmorarbeiter in all den kleinen Nöten ihres täglichen Lebens. Wie er sich für ein altes Waldhorn interessiert, das einer der Italiener kaufen möchte, und ausführlich an den in Pyrmont weilenden Rauch über die schlechten Preise auf dem Woll- und Getreidemarkt oder über das Verschwinden der Haustiere des Ateliers, der Katze Burighietta und des Eichhörnchens berichtet, so sorgt er auch energisch für Ruhe im Hause, wenn die heißblütige Gattin eines italienischen Arbeiters ihrem Manne jeden Moment droht, fortzulaufen: „Ich werde dem Weibe so angst machen, daß sie ihn gern in Ruhe lassen soll.“ Seine Bemühungen hatten hier wie einst bei dem widerspenstigen Rumohr, der nicht mit nach Italien wollte, den schönsten Erfolg; der Friede im Hause Lazzarinis wurde durch ihn wiederhergestellt.

Der heranwachsenden jungen Künstlergeneration ist er ein väterlicher Freund und Berater. Rietschel erzählt in seinen Lebenserinnerungen,[1] wie er selbst einst kopfhängerisch bei einer Arbeit

des gemeinsamen Aufenthalts in Carrara 1818. Die fast vollendete Marmorausführung bewahrt der Vorratsraum des Lagerhauses. Im Rauchmuseum steht der Bronzeguß von Hopfgarten (1827). Die Tiecksche Büste diente zum Vorbild für das Reliefbildnis auf der Rauchmedaille von König 1839, wahrscheinlich auch zu der Statue Rauchs von Widnmann an der Ostseite der Münchener Glyptothek. — Rauch hat das Bildnis seines Freundes erst sieben Jahre nach ihm (1825) entworfen. Die Marmorausführung von 1839 (für Ludwig Tieck) kam in den Besitz der Nationalgalerie (s. d. Titelbild); eine Replik in bronziertem Eisenguß besitzt die Großherzogliche Bibliothek in Weimar. Auch auf dem Berliner Blücherdenkmale hat Rauch in demselben Jahre (1825) seinen Freund verewigt: auf dem Relief des Einzugs der Truppen in Paris schreitet Tieck als erster Fahnenträger neben Schadow.

[1]) Oppermann S. 90.

stand, die nicht gelingen wollte: „Professor Tieck, dessen Werkstatt eine Treppe höher war, und der täglich die Rauchsche Werkstatt durchging, wohl auch hier und da korrigierte, sagte: „Was sehen Sie so verstimmt aus? Sie wollen wohl gleich ein Meisterstück machen? Das geht nicht. Lassen Sie das Rauch nicht merken!" — Und schließlich setzte Tiecks überlegenes Wissen und reichere literarische Bildung ihn in den Stand, dem Haupt des ganzen Organismus nicht nur für die privaten Bedürfnisse seiner weit ausgedehnten Korrespondenz, bei allen Verhandlungen mit den Auftraggebern, den Kostenanschlägen und den täglichen praktischen Fragen des Ateliers zur Hand zu gehen,[1]) sondern ihm auch bei seinen künstlerischen Schöpfungen selbst, soweit sie an technische und historische Kenntnisse appellierten, mit Rat und Tat zur Seite zu stehen. Es gibt vom Luisenmonument bis zum Denkmal Friedrichs des Großen[2]) kaum ein größeres Werk Rauchs, in das nicht auch ein Teil des Tieckschen Wissens übergegangen wäre.[3])

[1]) Rauch an Böttiger, als letzterer Nachrichten über Canova verlangt: „Es fehlt mir durchaus an Art und Weise, folgerecht auch selbst die klarsten Gedanken zu Papiere zu bringen; wäre mir jemand zur Seite, welcher augenblicklich das Verworrene wieder ordnete, so würde so vieles, welches aufgeschrieben werden mußte, nicht unterblieben sein. So hilft Tieck mir manchmal aus, und alles ist in möglicher Schnelle beseitigt, weil dessen Erziehung ihn mehr dafür vorbereitet batte, bei der meinigen aber niemand daran dachte." (10. Dez. 1822, Jahrbücher d. Kgl. Akademie zu Erfurt 1882.)

[2]) Folgende Stelle aus einem Brief Tiecks an Rauch sei hier noch mitgeteilt; sie stammt aus der Zeit von Carrara und ist 32 Jahre vor Enthüllung des Friedrichdenkmals geschrieben: „Sehr sicher, geliebter Freund, bin ich des Sinnes, daß wir Pferde, oder wenigstens eins recht gut zu kopieren suchen. Man muß es in zwei Malen abmachen. Erst hingeben und die Bestien recht genau ausmessen und aufzeichnen [in Neustadt war ein Zug arabischer Pferde angekommen]. Dann läßt man in Berlin danach das ganze Gerippe sich machen, um dann wieder dort zu sein und alles gleich in Ordnung zu haben. Da überdies so oft Gelegenheit dahin ist, kann man ja auch leicht mehrere Studien machen. Zum Beispiel auch ein springendes Pferd. Ein Großes, Erfreuliches wäre es doch, Friedrichs des Zweiten Statue durchzusetzen, außer Schinkels Quadriga." (24. Jan. 1819, Rauch-Archiv.) — Auf der Kunstausstellung von 1820 erschien dann von Tieck ein „Pferdekopf, Studium nach der Natur". Später veranschlagte er mit Schinkel die Kosten zur Herstellung des als Trajanssäule geplanten Monuments und gehörte auch zu der Kommission des Jahres 1835. (Eggers IV, 62 u. 81.)

[3]) Vgl. auch die anonymen Aufsätze über das Denkmal Friedrichs des

Tiecks eigene Arbeiten treten, je weiter wir in seinen Lebensjahren hinaufrücken, zurück hinter den immer mehr anwachsenden amtlichen Pflichten und den aus reiner Freude am Lernen immer eifriger gepflegten Studien. Nur einmal ruft ihn die alte Freundschaft mit Schinkel zu einer größeren Arbeit, dem plastischen Schmuck am Grabmal Scharnhorsts auf dem Invalidenkirchhof, das abermals die drei Namen Schinkel, Tieck und Rauch vereinigt. Auf einer Stufe von Granit, die das Grabgewölbe bedeckt, erhebt sich ein Sockel von schlesischem Marmor, auf dem zwei mächtige viereckige Pfeiler ohne allen Schmuck den flachen Sarkophag aus carrarischem Marmor tragen. Auf dem Sarkophag ruht ein lebensgroßer bronzener Löwe von Rauch. Die klassische Einfachheit und Monumentalität des Gesamtaufbaus, die von Schinkel herrührt,[1]) ließ von vornherein die Anbringung realistischer Reliefs im Zeitkostüm, wie sie etwa zehn Jahre vorher Rauch am Blücherdenkmal in bescheidenem Maßstab versucht hatte,[2]) ausgeschlossen erscheinen. Hier, wo die geringe Höhe des Ganzen und die fehlende Porträtfigur des Helden das Augenmerk stärker auf die einzigen plastischen Darstellungen an den Seiten des Sarkophags richteten, hielt Schinkel trotz der Kleinheit der Figuren allein die antike Formensprache in Komposition und Gewandung für angebracht. Daß er für diese Idee in Tieck den kongenialen Interpreten sah, kann uns nach dem was wir über Tiecks Kunstanschauungen und sein Verhältnis zu Schinkel wissen, nicht Wunder nehmen.

So sehen wir denn eine Reihe von militärischen Vorgängen aus dem Leben des preußischen Helden der Befreiungskriege in

---

Großen im Morgenblatt 1851: „Tieck war der tiefer durchgebildete kenntnisreichere Künstler, der dem genialen Schöpfer und Freunde mit seinem Wissen vielfach zu Hilfe gekommen ist. Rauch hat das selbst bekannt, und soviel wir wissen, den Freund, dem mannigfache Widerwärtigkeiten den letzten Teil seines Lebens verkümmerten, nicht verlassen."

[1]) Entwürfe im Schinkel-Museum XXXVIb 23—26.

[2]) Eggers hat bei der Besprechung des Scharnhorst-Denkmals irrtümlich die Entstehungszeit des Rauchschen Löwen auch für die Tieckschen Reliefs angenommen. Die Entstehung der letzteren ist, außer durch viele literarische Belege, durch die Inschrift an einem der Reliefs an den Langseiten für das Jahr 1833 gesichert.

griechischer Sprache vorgetragen, die unserem heutigen Empfinden gerade bei Szenen dieses Inhalts ganz unverständlich klingt. Zwar geht Tieck nicht soweit wie Schinkel selbst, der einst im Entwurf einer Blücherstatue den Marschall Vorwärts in ein archäologisch-getreues Römerkostüm mit Beinschienen und großem wehenden Mantel steckte,[1]) doch sein Versuch, den mit antiken Panzern und Helmen bekleideten Freiheitskämpfern durch enganliegende Hosen wenigstens etwas von ihrem Preußentum zu bewahren, kann auch nicht gerade als eine glückliche Lösung der Kostümfrage bei einem so nationalen Thema gelten. Sehen wir dann weiter diese Zwitterwesen in den Gesten der Parthenon-Reiter und der Rossebändiger vom Montecavallo die Schlacht bei Großgörschen (laut Unterschrift) aufführen, so verläßt uns doch, bei allem Respekt vor der Reliefarbeit als solcher und der stilistisch sehr feinfühligen Einordnung in das Ensemble, die Kraft, unser Empfinden mit dem jener Tage in Einklang zu bringen. Wir stehen wie bei Schadows Relief am Rostocker Blücherdenkmal vor einem der Symptome künstlerischer Ohnmacht und literarischer Überlastung des Zeitalters.[2])

Der verhängnisvolle Irrtum, daß alle Geschehnisse der Welt einzig in der Sprache der Antike würdig besungen werden könnten, hat dieses Werk wie so manches andere aus jenen Tagen der Vergessenheit überliefert. Der Ewigkeitswert der Antike offenbart sich eben darin, daß sie ihre Mithilfe da versagt, wo es sich um die Verherrlichung noch so wichtiger „welthistorischer" Ereignisse handelt, die doch immer national-zeitlich bedingt und deshalb vergänglich bleiben. Nur da wird ihre Sprache allen Zeiten und Völkern verständlich, wo sie den ewigen Geschicken der Menschheit, den Geheimnissen von Geburt, Leben und Tod die höchste künstlerische Weihe verleiht.

Ein Genius und eine lesende Muse schmücken das Grabmal des Philologen Buttmann auf dem Dorotheenstädtischen Kirchhof, das Tieck in demselben Jahre schuf, in dem das Scharnhorstdenkmal errichtet wurde (1834). Tieck hat dem ihm

---

[1]) Mappe XXXVI, 29 des Schinkel-Museums.

[2]) Ein eigener Brief Tiecks an Varnhagen von Ense, der im Anhang (IV) mitgeteilt ist, enthebt mich der ausführlichen Beschreibung der Reliefs.

befreundeten geistreichen Manne, dem Verfasser der berühmten griechischen Grammatik und Begründer der lustigen Gesellschaft der „Gesetzlosen“,[1]) mit diesem Denkmal eine persönliche Huldigung dargebracht. Da der Ertrag der Sammlungen für das Monument nicht ergiebig genug war, lieferte er der Gesellschaft in oft bewährter Freigebigkeit das Modell umsonst.[2]) Der in schlichter antikisierender Form gehaltene steinerne Gedenkstein ist außer dem genannten Bronzelief mit dem Porträt des Verstorbenen aus gleichem Material geschmückt und gehört zu den besten Arbeiten Tiecks. Die von den Bildhauern des Klassizismus so oft wiederholte Figur des fackelsenkenden Genius hält sich ebenso frei von der Eleganz Canovascher Genien wie von der Kälte und Nüchternheit Thorwaldsens; das Porträt und die ornamentalen Details sind, mit dem Maßstab der Zeitgenossen gemessen, von außerordentlicher Präzision und Lebendigkeit.[3])

Das gleiche gilt von dem um dieselbe Zeit entstandenen Marmor-Grabmal der Gräfin von Itzenplitz geb. von Bernstorff (1805—31) in Cunersdorf bei Wriezen,[4]) das im Aufbau ähnlich dem eben genannten unter dem Porträt der jung Verstorbenen eine Reliefdarstellung zeigt: der Todesgenius entführt die Mutter, die sich

---

[1]) Die als Manuskript gedruckte Schrift von Clemens Klenze nennt Tiecks Namen schon im Jahre 1820 unter den Mitgliedern der die geistige Elite des damaligen Berlin unter der „Zwingherrschaft“ Buttmanns vereinigenden Gesellschaft.

[2]) Tieck an Schlegel, 18. März 1834 (Bibl. Dresden): „Ich mache jetzt ein Relief, das zu einem Monumente Buttmanns soll in Bronze gegossen werden. Die Muse sitzend mit einer Rolle lesend (sic), an einen Cippus gelehnt auf welchem ein Kandelaber mit einer Lampe; vor ihr der Comus mit verlöschender Fackel, einem Becher, und einem Blumenkranz. Darüber kommt eine Inschrifttafel, und über diese sein Bildnis in einem Eichenkranz. Man hat alles ihn betreffende vereinigen wollen. Sein (sic) Patriotismus, welcher ihm den Eichenkranz verdiente, die Muse seine Studien, dann Comus, die geselligen Talente. Da zur Ausführung des Monuments nur eine sehr geringe Summe zusammen gekommen, so mache ich das Modell umsonst, und schenke es der Gesellschaft. Vielleicht lasse ich die Figuren abformen, welche noch einzeln anderswo angewendet werden können.“

[3]) Bei der auf der Rückseite angebrachten griechischen Inschrift sind mehrere Worte sinnlos entstellt.

[4]) Vgl. Fontane, Wanderungen durch die Mark Brandenburg, II, 193.

scheidend zu ihren beiden Kindern herabbeugt. Die Darstellung übertrifft die auf dem Buttmannschen Grabmal durch die größere Wärme der Empfindung und die bessere Füllung der Fläche im Relief. Auch hier noch in einem der reifsten Werke seines Meißels verleugnet Tieck nicht die Schule Davids. Die Vorliebe für scharfkantige Parallelfalten in den Gewändern weist deutlich noch auf jene weit zurückliegenden Zeiten hin, während man andererseits den ruhigen schönen Rhythmus der Hauptfigur bei seinem französischen Meister vergeblich suchen würde.

Bei der kleinen Figur eines Christus für eine Kirche im Holsteinischen — weiter reichen die Nachrichten nicht — sind wir auf eine literarische Notiz angewiesen. Das Cottasche Kunstblatt berichtet unterm 2. Juni 1836: „Ich habe einen Christus von Tieck gesehen, Statue unter Lebensgröße, für eine Kirche bestimmt. Kopf und Angesicht nach dem Typus von einfachem und mildem Ausdruck; auf der linken Hand die Weltkugel; die erhobenen Finger der Rechten segnen; die Gestalt und Arme, wie diese Stellung fordert, bekleidet; der Mantel unter dem rechten Arm hervor, um die Brust und über den Einbug des linken, der die Weltkugel hält, herübergelegt, und das Ende wieder einwärts geschlagen. So ist die Verhüllung relativ reich und doch anschließend, und die vorn untereinander hin und wider gehenden Falten des mäßig gespannten Gewandes sind schön stilisiert."[1]) Danach dürfen wir, im Hinblick auf die andern Freistatuen Tiecks vermuten, daß er auch hier seiner Vorliebe für eine reiche Draperie nach antiken Mustern nachgegeben hat, und daß sein Christus wahrscheinlich noch unchristlich-griechischer geraten ist als die weltbekannte Figur Thorwaldsens.

Von kleineren Arbeiten entstanden in den dreißiger Jahren außer dem Modell eines Adlers für ein Denkmal Josephs II.[2]) und einer

---

[1]) Vgl. Rauch an Rietschel (17. Nov. 1835): „Prof. Tieck hat eine (unter Lebensgröße) Christusstatue für Holstein zum Eisenguß vollendet, welche viel Würde und schöne Gewandlinien hat." Auch Schadow erwähnt das Modell (Kunstwerke und Kunstansichten 277 [1836].)

[2]) Kunstblatt 1837, 18. August: Modell zu dem vergoldeten fliegenden

Allegorie „Clio mit dem Genius der Liebe"[1]) ein Tondo mit der Darstellung einer „Caritas" (1832, Schloß Charlottenburg), das eines der populärsten Werke Tiecks war (Abbildung bei Raczynski, Bd. III, Taf. 6) und in der Komposition das Studium klassischer Tondi der Hochrenaissance verrät.[2]) Von Büsten sind die David d'Angers (1834) und der Wilhelmine Schroeder-Devrient (1836, beide in Gips), sowie die Marmorbüste Solgers in der Aula der Universität (1846) zu nennen.[3])

Adler auf dem Obelisken der auf der Straße zwischen Brünn und Rauschnitz errichtet wurde zum Andenken an Joseph II., der hier 1769 „aus den Händen eines eben auf seinem Felde arbeitenden Landmannes den Pflug nahm und eine Furche zog".

[1]) Kunstblatt 1836, 30. Juni (Kunstausstellung in Halberstadt).

[2]) Tieck an Schlegel (20. April 1834): . . . „Charitas, die hier für ein Muster der Komposition gilt, so daß Schadow sie sich für die Akademie ausgebeten hat."

[3]) Über den Charakter der späteren Büsten sei hier bemerkt, daß Tieck im Gegensatz zu seinen Jugendarbeiten jetzt seit seinem Aufenthalt in Berlin strenger an die Natur anzuschließen sich bemüht und die in seinen Frühwerken, namentlich den Walhallabüsten, geübte allzustarke Idealisierung vermeidet. Die Büsten Schinkels sowie die zweite F. A. Wolfs (Abbildung 8) und die Goethebüste von 1820 seien als Hauptbeispiele dieses zurückhaltenden Idealisierens angeführt, das auch ohne den Einfluß Rauchs seine Erklärung in dem künstlerischen Reifeprozeß der Mannesjahre findet. Jouin, der Biograph David d'Angers, erzählt von einem Besuch seines Helden im Atelier Tiecks (1834) und entwickelt dabei als guter Patriot und mit echt französischer mise-en-scène die Entstehungsgeschichte der oben erwähnten Büste David d'Angers' von Tieck. Letzterer habe dem französischen Kollegen die „excellence" der deutschen Schule zeigen wollen und David zu einer Sitzung aufgefordert: „David subit patiemment de longues séances, au prix de véritables tortures. En homme qui tient aux proportions exactes, Tieck s'armait sans cesse d'un énorme compas qui lui servait à mesurer la tête de son modèle. Tant de précision mathématique devait nuire à la ressemblance morale (bei Tieck!). Ce fut ce qui arriva (!). Tieck offrit au statuaire une image sans vie que le maître n'a pas conservée (!). En retour, les traits de l'artiste prussien étaient suffisamment gravés dans la mémoire de David pour que, sans règle ni compas, il modelât le profil d'ailleurs peu flatté (?) de Frédéric Tieck qui dut à celle circonstance de posséder son médaillon". (!) — Freilich hat sich der idealisierende Tieck nie zu der völligen Verleugnung aller Naturwahrheit und der verblasenen Manier der Davidschen Porträtreliefs und Büsten verstiegen, die Alexander von Humboldt einmal treffend charakterisiert, als er an Rauch sein Porträt schickt: „Hier ein scheußliches Pfefferkuchen-Relief unseres Freundes David." (10. Juni 1844, Rauch-Archiv.)

Die Vereinsamung, über die Tieck sich im Beginn seiner Berliner Tätigkeit dem Freunde Schlegel gegenüber zu beklagen hatte,[1]) scheint im Laufe der Jahre einem regeren Verkehr Platz gemacht zu haben. Verschiedene Spuren weisen auf bedeutende literarische Persönlichkeiten des damaligen Berlin hin, mit denen Tieck in Berührung gekommen ist, ohne daß es (nach Verlust seines Nachlasses) möglich wäre, hier tiefer einzudringen. Zu ihnen gehört Schleiermacher, der sich in einem sehr herzlichen Brief für eine Arbeit bedankt, die der Künstler ihm geliefert,[2]) ferner Varnhagen von Ense, an den zehn kurze Briefe Tiecks aus den Jahren 1821 und 1834/5 (Kgl. Bibliothek, Berlin) gerichtet sind, die von der Anfertigung eines Bronzemedaillons handeln, dessen Gegenstand nicht genannt wird; das einzige umfangreichere dieser Dokumente ist der im Anhang mitgeteilte Brief über das Scharnhorstgrabmal.

Wichtiger ist das Verhältnis zu seinen alten Gönnern, dem Humboldtschen Ehepaar. Zwar hat Tieck schon seit den römischen Tagen die erste Stelle in der Gunst seiner alten Mäcene an Rauch abtreten müssen, doch weisen die zahlreichen Briefpublikationen aus dem Humboldtschen Kreise auf einen ununterbrochenen Verkehr im Hause. Er nimmt mit Schinkel und Rauch teil an den Beratungen über den Bau des Tegeler Schlosses, und als diese wahrhaft klassische Residenz für Geistesaristokraten unter Dach steht, wandern neben dem reichen Antikenschatz und Thorwaldsens und Rauchs Schöpfungen auch die seinigen in die stillen vornehmen Räume.[3]) Als die Herrin des Schlosses vielbetrauert stirbt, wird ihm die Anfertigung einer Kopie der von ihr so hochgehaltenen Statue

[1]) „Ich besuche hier sehr wenige Menschen und diese wenigen haben meist ganz andere Interessen." (15. Sept. 1821, Bibl. Dresden.)

[2]) Gedr. bei Holtei: Dreihundert Briefe III, 106.

[3]) In Schloß Tegel befindet sich von Tieckschen Werken:
Das Marmorrelief des Grafen Schlabrendorf aus der Pariser Zeit (s. Teil I, S. 12). Das Medaillonbild Alexander von Humboldts (1828) neben dem Wilhelms (von Klauer 1796), in der Rauchschen Werkstatt in Marmor übertragen (ein zweites Exemplar des Alexander-Medaillons in Marmor im Besitz des Herrn Arthur Runge in Charlottenburg; ein Abguß im Goethemuseum). Abgüsse von fünf der mythologischen Figuren im Berliner Schloß (s. o. S. 102): Kassandra (Erdgeschoß), Odysseus, Achill, Omphale, Iphigenie (im ersten Stock). Ein ergänzter Abguß der Atropos von Carstens (s. Anh. Ia, No. 12). Über

der Hoffnung von Thorwaldsen als oberste Krönung der mächtigen Gedenksäule im Park anvertraut,[1]) und als wenige Jahre darauf auch Wilhelm von Humboldt sich zum Scheiden rüstet, gilt einer der wenigen letzten Grüße des Sterbenden unserem Künstler.

Doch all diese Beziehungen treten zurück hinter der wieder neu auflebenden Freundschaft mit dem älteren Schlegel. Er ist der einzige Vertraute, dem gegenüber Tieck sich ausspricht. Bei ihm findet er Verständnis und Befriedigung seiner literarischen Neigungen, tätige Hilfe in den ihn unablässig heimsuchenden Geldkalamitäten und vor allem eine enthusiastische Aufnahme seiner Arbeiten. Den Ruhmestitel eines hervorragenden Kunstkenners müssen auch wir heute dem älteren Schlegel bei der Lektüre seiner fast vergessenen Arbeiten auf diesem Gebiet zuerkennen. Soviel er auch den literarisch-poetischen Tendenzen seines Zeitalters bei der Auslegung von Kunstwerken nachgibt, so verfügt er doch auf der andern Seite über einen erstaunlich sicheren Blick und schlagende Charakteristik; ja, es gibt Fragen, deren Behandlung durch Schlegel den bedeutendsten kritischen Leistungen unserer Tage vorgreift. So namentlich seine Verurteilung der Canovaschen Kunstrichtung.[2])

Tiecks Anteil an der Medaille für Alexander von Humboldt, s. Anhang Ib. Eine Büste Alexanders entstand in Rom 1806—8 (s. Teil II); eine Büste Wilhelms wird erwähnt in „Gabriele von Bülow", 371; eine Caroline's aus der Pariser Zeit s. Teil I, S. 12.

[1]) Von den mir durch die Enkelin Carolinens von Humboldt gütigst zur Benutzung überlassenen Briefen Tiecks an seine Gönnerin ist der interessanteste im Anhang mitgeteilt. — Über die Vorgeschichte der Thorwaldsenschen Statue, deren Original sich gleichfalls in Tegel befindet, vgl. Eggers Rauch II, 239 f. Die dort angeführte Autorschaft Möllers für die Kopie auf der Grabsäule widerspricht allen übrigen literarischen Dokumenten und der lebenden Tradition des Hauses, die die Statue Tieck zuweist. Weder er noch Rauch hatten übrigens für diese Arbeit Thorwaldsens Sympathien, wie verschiedene Stellen im Briefwechsel aus der Carrarazeit beweisen.

[2]) An dem Grabmal der Erzherzogin Christine hat er schon im Jahre 1805 dieselben Mängel entdeckt, die Adolf Hildebrand im „Problem der Form" behandelt: „Die Gruppen sollen durch Blumengehänge miteinander verknüpft werden, welches nicht sehr plastische Mittel allerdings unentbehrlich sein dürfte, um das Ganze einigermaßen zusammenzuhalten. Der Anlaß zu zarteren Schönheiten und einer gewissen einschmeichelnden Weichheit, die Canova so gut in seiner Gewalt hat, ist mannigfaltig benutzt; der Genius in der That ein sehr anmuthiges Bild.... Über die malerische Wirkung, auf welche

Schlegel bewunderte in Friedrich Tieck den strengen Vertreter der auch von ihm zeitlebens hochgehaltenen Winckelmannschen Kunstideale, und Lord Byron erzählt, daß Schlegel einst jemanden auf die Frage, ob er Canova nicht für einen großen Bildhauer halte, mit der kurzen Antwort abgefertigt habe: „Haben Sie je meine Büste von Tieck[1]) gesehen?" (Byrons Tagebücher her. v. E. Engel, Renaissance-Bibliothek 1904, Bd. I). Auch dem Freunde selbst gegenüber ist er mit seinem Lobe nicht karg und jederzeit bemüht, den vom eignen Schaffen Unbefriedigten aufzurichten. „Ich kann bezeugen," schreibt er ihm am 11. Juni 1836,[2]) „daß Rauch hier von Dir nicht

es doch durchaus abgesehen ist, wird sich erst an Ort und Stelle urtheilen lassen. Aber in der Erfindung, die vermuthlich wegen ihrer Neuheit und des rührenden Eindrucks einer Leichenfeier am meisten bewundert werden wird, liegt eine unstatthafte Vermischung des Dargestellten mit dem Wirklichen. Es ist im Grunde dasselbe, was an dem widerwärtigen Grabmale zu Hindelbank bei Bern, wo die Mutter mit ihrem Kinde im Arm, als auferstehend sich unter dem zerbrochenen Leichensteine hervordrängt, so vielfältig gepriesen worden . . . Hätte Canova das wirkliche Monument auf einem daran angebrachten Basrelief verkleinert, nebst dem eintretenden Leichenzuge, abgebildet, so würde ich den Gedanken untadelig und sogar sehr beifallswerth finden." (Werke IX, 233 „Schreiben an Goethe".) — Nicht minder treffend und weit über das kunstkritische Niveau jener Tage hinausgehend sind Schlagworte wie „Versteinerte Einfälle" für die Allegorien der Canovaschen Grabmäler oder das „Speckige", das er an den Gewaltmenschen (Herakles u. a.) desselben Canova zu tadeln hat. Wie richtig er das Wesen dieses von ganz Europa vergötterten Künstlers schon in den ersten Jahren seines Ruhmes erfaßte, zeigen seine Worte, er finde „in Canovas Werken einen Widerstreit zwischen seiner natürlichen Neigung und dem durch den Anblick der Antike erregten Wetteifer. Jene ohne diesen hätte ihn vielleicht ganz auf den Abweg des Sentimentalen geführt" (a. a. O. 237). — Über den Abgott der letzten Generation, Raphael Mengs, bricht er den Stab mit den Worten: „Darf irgend etwas von deutscher Malerei im Vorhofe zu Raffaels Tempel aufgestellt werden, so kommen Albrecht Dürer und Holbein gewiß näher am Heiligthume zu stehen als der gelehrte Mengs („Fragment 178" im zweiten Athenäumsheft).

[1]) Begonnen 1816 in Carrara und Pisa, vollendet (überlebensgroß) 1830. Eine frühere Büste aus der Zeit in Coppet 1808/9, s. o. Teil II; vgl. auch Dorothea an A. W. Schlegel 1813 („Dorothea u. deren Söhne II, 135 f.). — Eine Bronzeplakette mit dem Bildnis Schlegels im Goethehause, s. Anh. Ib. — Der enthusiastische, aber recht eitle Brief Schlegels beim Empfang der Tieckschen Marmorbüste (6. März 1831) ist bei Holtei „Dreihundert Briefe" III, 103 abgedruckt.

[2]) Ungedr., Kgl. Bibl. Dresden.

nur mit Liebe und Achtung, sondern mit Bewunderung Deiner künstlerischen Meisterschaft gesprochen hat. Ebenso Schinkel, der sich an Deinen Zeichnungen, dem Hylas, der Danae usw., die meine Zimmer verzieren, gar nicht satt sehen konnte, und sehr darauf drang, bei einer solchen Erfindungsgabe müssest Du mehr für die bloße Zeichnung componiren." Er gibt ihm den Rat, seine Zeit nicht mit „unersprießlicher Leserei" zu verlieren, sondern seine Einnahmen zur Befestigung und Verbreitung seines Namens anzuwenden: „Ich komme auf den Vorschlag, Deine Kompositionen in Kupfer stechen zu lassen, zurück. Die Sache ist wahrlich dringend. Die Frontons am Theater [Berliner Schauspielhaus] sind bewundernswürdig, aber das Material nicht dauerhaft, vollends so hoch in der Luft und unter dem Berlinischen dreimonatlichen Schnee. Eine schöne Sammlung von Kupferstichen, die ein Bibliotheks-Werk bilden, kann leicht das Original überdauern. Ich bin wohl berechtigt zu solchen Ermahnungen. Welche Summen habe ich für die Wissenschaften und den Ruhm an den Indischen Werken und den Vorbereitungen dazu aufgeopfert. Und glaube ja nicht, daß ich es übrig gehabt hätte! Ich habe mir dagegen manches andere versagt und meine Mittel sind sehr erschöpft."

Wenn derartige wohlwollende Mahnungen auch ohne Erfolg blieben, da Tieck es vorzog, statt für den eigenen Ruhm für das Wohl seiner Schwester und ihrer Familie zu arbeiten, so boten sie doch, von so kompetentem Munde ausgehend, dem Künstler einen Ersatz für die ausbleibende Wirkung auf weitere Kreise und einen Trost für die Sympathien, die er, wie es scheint, gerade von der Seite entbehren mußte, die ihm von Natur aus die nächstverbundene hätte sein müssen. Manche Äußerungen in den Briefen Schlegels lassen vermuten, daß das Verhältnis Friedrich Tiecks zu seinem Bruder im Lauf der Jahre sich stark gelockert habe. Die Gründe sind wohl weniger in der Divergenz der Lebenswege zu suchen, die die Brüder nach den langen Jahren engster Gemeinschaft trennte, als in ihren diametral entgegenlaufenden Kunstanschauungen. Der klaffende Riß zwischen Klassik und Romantik, der lichten Formenwelt der Griechen, in der der Bildhauer lebte, und der mondumglänzten Zaubernacht, die des Dichters Lebens-

element war, hatte die Brüder von Jahr zu Jahr innerlich mehr voneinander entfernt. Ludwig Tieck war das Haupt der Romantik nicht nur als ihr größtes produktives Talent, sondern, als Erbe Wackenroders, zugleich der Vertreter einer bedingungslosen Ablehnung der Antike. Schon im „Sternbald" rät Lucas van Leyden (!) dem jungen Künstler von der Italienfahrt ab: „Mein lieber Sternbald, wir sind gewiß nicht für die Bildsäulen, die man jetzt entdeckt hat und immer mehr entdeckt, und aus denen viele, die sich klug dünken, was Sonderliches machen wollen, diese Antiken verstehen wir nicht mehr, unser Fach ist die wahre nordische Natur; je mehr wir diese erreichen, je wahrer und lieblicher wir diese ausdrücken, je mehr sind wir Künstler."

Das war 1798 geschrieben, im eigentlichen Gründungsjahr der romantischen Schule, demselben, in dem Friedrich Tieck nach Paris zu David eilte. Daß solche Anschauungen für immer eine Scheidewand für das gegenseitige Verständnis aufrichteten, kann wohl angenommen werden, zumal man im klassizistischen Lager der Künstler weit toleranter dachte, wie der Panegyricus, den Schinkel auf van Eyck ausbringt[1]) und Friedrich Tiecks Begeisterung für den Mailänder Dom und Fra Angelico beweisen. Auch den Dichtungen des Bruders brachte der Bruder volles Verständnis entgegen; seine Briefe zeigen ihn in unablässigem Verkehr mit der romantischen Literatur und selbst nach Italien ließ er sich, wie erzählt, durch Rauch die Werke Ludwigs senden. Aber von der anderen Seite scheint die Resonanz ausgeblieben zu sein.

Erst die Reife späterer Lebensjahre hat auch hier ihre versöhnende Mission erfüllt und zeigt aufs neue einen ständigen Verkehr zwischen den beiden Brüdern. Ludwigs Biograph, Rudolph Köpke, erzählt von regelmäßigen Abendbesuchen Friedrichs im Hause seines Bruders, wo sie die letzten Stunden des Tages gemeinsam zubrachten. „Es war interessant zu hören, wie ihre Erinnerungen sie in Scherz und Ernst durch alte Zeiten zurückleiteten". Als des Dichters 60. Geburtstag im „Englischen Hause" gefeiert wurde, häuften sich anstelle des in Dresden weilenden Jubilars die Ehren auf das Haupt seines Bruders.

[1]) Eggers, Rauch I, 174. — „Cöln ist ehrwürdig und mannichfaltig wie Rom", heißt es in einem anderen Brief Schinkels.

Nach Karl von Holteis launigem Bericht[1]), der uns heute in den Tagen trostloser Öde auf diesem Gebiet das Bild einer längstverschwundenen Geselligkeitskunst aus dem Berlin des Jahres 1833 entgegenhält, saß an jenem Abend der Bildhauer „unter der mit Lorbeerkränzen geschmückten, mit Guirlanden umhangenen Büste[2]) Ludwigs. Vor ihm ein frischer Kranz. Neben ihm die Damen Steffens und Alberti; ihm gegenüber Rauch." Holtei selbst brachte seine Gesundheit aus. Ein ernstes Gegenspiel zu diesem heiteren Bericht bildet die alte Nachricht, daß Ludwig, um den Bruder aus seiner Schuldenbedrängnis zu retten, einen Teil seiner kostbaren Bibliothek verkaufte, und Friedrich Wilhelm IV., der davon hörte, heimlich die Bibliothek ankaufen und dem Dichter in seiner Wohnung aufstellen ließ.

Diese Notiz führt uns auf Fragen, die den geheimsten Grund der lebenslänglichen Leiden des Künstlers bilden und denen wir bald auf den letzten Seiten dieser Darstellung noch einmal näher treten wollen: die Aufopferung seiner eigenen Existenz zugunsten seiner Verwandten. Die Liebe, die er seiner Schwester zeitlebens bewahrt, übertrug er nach ihrem Tode (1833) auf ihren Sohn Theodor von Bernhardi. Zeitlebens hat der geistreiche Politiker freudig seine Dankesschuld an den Oheim bekannt, der schon in den ersten Tagen seiner Kindheit in Rom sein treuster Genosse gewesen war (s. Kap. IV). Als dann der Zwanzigjährige auf seinen Studienfahrten von einem Besuch Goethes in Weimar nach Berlin kommt[3]), nimmt ihn der Oheim bei sich auf, geht ihm bei seinen

---

[1]) Briefe an Ludwig Tieck, Bd. I, 368 ff.

[2]) Tieck hat außer dem Jugendbildnis Ludwigs auf dem Doppelmedaillon (s. S. 6) zwei Büsten seines Bruders geschaffen: die erste erschien 1810 auf der Kunstausstellung in München (Bericht des Cottaschen Kunstblattes vom 25. Mai); die zweite stammt aus dem Jahre 1836 (in Marmor nach Tiecks Modell ausgeführt von seinem Schüler H. Wittig 1856, auf der Kgl. Bibliothek in Berlin). Ferner hat Tieck das Haus seines Bruders in Potsdam (das jetzige Elisabeth-Haus am oberen Wege nach Sanssouci) mit der Sitzfigur einer schreibenden Muse (Gips, halbe Lebensgröße, bez. Fr. T. 1847) geschmückt, die einzige Arbeit, bei der mit Bestimmtheit von einem Einfluß Rauchs gesprochen werden kann.

[3]) „Ich brachte dem freundlichen Greise einen Gruß von Dir und ward sehr gut aufgenommen". (Bernhardi an Friedrich Tieck; Lebenserinnerungen I, 197).

kunstgeschichtlichen Studien (einer Kritik der Winckelmannschen Kunstgeschichte) zur Hand und fördert vor allem mit großen eigenen Opfern seine politischen Arbeiten zur Geschichte Russlands und Polens.[1]) Und als Bernhardi schon jahrelang in Russland weilt, ist Tieck unausgesetzt weiter bemüht, ihm von Berlin aus die für seine kriegswissenschaftlichen Studien nötigen Bücher zu verschaffen und sich bei seinem Gönner Wilhelm von Humboldt für den Neffen zu verwenden, um bei der russischen Regierung dessen Renaturalisierung in Deutschland durchzusetzen.

Die Ausnutzung einer nach so vielen Seiten hin tätigen Arbeitskraft durch den Staat konnte nicht ausbleiben, zumal historische Kenntnisse auf dem Gebiet des eigenen Kunstfaches bei ausübenden Künstlern damals nicht minder selten anzutreffen waren als heute. Als es sich darum handelte, der unter besonderer Pflege des Staates kräftig aufblühenden Skulpturen-Sammlung des neugegründeten Museums einen Leiter zu geben, fiel die Wahl auf Tieck.

---

[1]) Tiecks empfehlende Briefe über dieses Werk Bernhardi's an seinen Bruder und an Schlegel seien hier mitgeteilt; der erstere (im Anhang V 1.), weil er zeigt, wie ernstlich sich der Künstler selbst mit so fernliegenden Dingen wie der osteuropäischen Geschichte beschäftigte; der an Schlegel (ungedr., Bibl. Dresden), weil er einen interessanten Beitrag zur Jugendgeschichte des berühmten Diplomaten liefert. Tieck schreibt am 18. März 1834: Bernhardi's Buch „La Russie et la Pologne" sei in seinem Zimmer geschrieben. „Er ist ein großer langer Mann geworden, mit einem hübschen Gesicht, mit braunen Augen, das seiner Mutter sehr ähnlich sieht und dazwischen manche Züge und Eigenthümlichkeiten in den Bewegungen hat, welche mich immerfort an Dich erinnern. Wie wunderbar ist es doch mit den Ähnlichkeiten und was hat nun Einfluß darauf? Wie bedeutend müssen die Umgebungen der Mütter auf die Gestaltung und Bewegung der Kinder sein. Schon in Rom bemerkten wir alle immer mit Erstaunen die Ähnlichkeit des Ganges und der Haltung der Arme mit Dir, und jetzt nun diese kleinen Ähnlichkeiten, die erschrecken könnten, nachdem ein so langer Zwischenraum, so ganz verschiedene Sitten dazwischen getreten sind. Theodor hat viel mit Engländern gelebt, und daher Manieren und Gewohnheiten der Engländer sehr angenommen, was mir sehr störend geworden ist. Er wird nun entschieden im Monat April von hier abreisen, was ich am Ende wünschen muß, wie sehr es mir auch leid thut, ihn zu verlieren. Freilich ist er mir in meinem Leben auch sehr störend gewesen, und viel hinderlich, besonders da sein Aufenthalt sich gegen beiderseitige Erwartung so sehr ausgedehnt hat. Indeß liebe ich ihn so, daß mir der Gedanke seiner Abreise sehr schmerzlich fällt, auch darum, weil für ihn vielleicht eine sehr mühselige und schwere Zeit damit anhebt."

Schon in den ersten Jahren seiner Berliner Tätigkeit hatte ein großer Teil der Tagesarbeit darin bestanden, gemeinsam mit Rauch die für die königliche Sammlung erworbenen Antiken zu ergänzen und die Anfertigung der Abgüsse zu überwachen. Dazu kam die Erwerbung von Abgüssen der in anderen Sammlungen befindlichen Originale. Speziell mit Dresden entspann sich während der zwanziger Jahre ein lebhafter Verkehr. Die Briefe, die damals zwischen Tieck in Berlin und dem Hofrat Böttiger in Dresden gewechselt wurden, der schon einmal den Lebensweg unseres Künstlers gekreuzt hatte (gelegentlich der Affäre mit der Wielandbüste 1802) sind nicht erhalten; jedoch lassen die durch Boxberger aufgefundenen Briefe Böttigers an Rauch[1]) auf eine starke Beteiligung Tiecks an dieser Angelegenheit schließen. Immerhin erscheint in diesen Jahren noch Rauch als der Leitende, dem Tieck als Berater zur Seite steht. Die Aufstellung der Antiken in der Rotunde und dem sog. Götter- und Heldensaal des Berliner Museums ist das gemeinsame Werk beider. Während Rauchs Abwesenheit in München und Italien 1829 übernimmt Tieck seine Vertretung und behält von da ab die Oberleitung dieser Arbeiten. Im nächsten Jahre meldet Rauch an Goethe die offizielle Ernennung Tiecks zum Direktor der Skulpturen-Sammlung nach der am Geburtstage des Königs erfolgten Eröffnung des Museums.

Goethe war auch einer der ersten Empfänger des ersten Kataloges, der unter dem Titel erschien: „Verzeichniß der antiken Bildhauerwerke des Königlichen Museums zu Berlin. Von Friedrich Tieck, Bildhauer und Professor der Königlichen Akademie, Direktor dieser Abtheilung des Königlichen Museums, Berlin. Gedruckt in der Druckerei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, 1830." — Das nur 47 Seiten umfassende Verzeichnis ist nach einer Bemerkung des Verfassers absichtlich knapp und mit Verzicht auf alle historischen und ästhetischen Kommentare gehalten. Nach einem kurzen Vorwort über die Entstehung der Sammlung folgt der 415 Nummern umfassende Katalog, der schon im ersten Jahr seines

---

[1]) Jahrbücher der Kgl. Akademie gemeinnütziger Wissenschaften in Erfurt, Neue Folge 1882. Vgl. auch Eggers II, 2, 207 f.

Erscheinens die dritte Auflage erzielte („wohl weil er nur 2 Sgr. kostet," Tieck an Schlegel); eine französische Ausgabe folgte sechs Jahre später.[1]) Weit anspruchsvoller nach Umfang und Inhalt gibt sich ein zweiter Katalog, der die „Werke der della Robbia, Majolica und Glasmalereien" umfaßt (1835 ff.[2]) und der neben ausführlichen Bemerkungen des Verfassers über den Stil und die Datierung der einzelnen Stücke am Beginn jedes Abschnitts eine kurze Geschichte der Technik und der Hauptmeister der drei genannten Zweige des Kunstgewerbes gibt.

Auch in den vielberufenen Streit über die Inschrift am Museum griff Tieck ein, indem er gegen die allgemein angefeindete und noch heute alle Nichtkenner und noch mehr die Kenner des Lateinischen kränkende Inschrift des Archaeologen Hirt ein Promemoria einreichte, das freilich ebenso resultatlos blieb wie das Gutachten der Akademie der Wissenschaften.[3])

Die äußeren Anerkennungen für die aufopfernde, lange Zeit unbesoldete Tätigkeit Tiecks im öffentlichen Interesse blieben nicht aus. Der üblichen Ordensdekoration (roter Adler II. Kl.) folgte im Jahre 1839, am Schluß seines vorletzten Lebensjahrzehnts die Ernennung zum Vizepräsidenten der Akademie der Künste.

---

[1]) „Notice des sculptures antiques exposées dans le Musée Royal. Traduit de l'Allemand. Berlin 1836."

[2]) „Verzeichniß von Werken der della Robbia, Majolica, Glasmalereien usw., welche in den Neben-Sälen der Sculpturen-Gallerie des Königl. Museums zu Berlin aufgestellt sind, von Friedrich Tieck, Bildhauer und Professor, Mitglied des Senates der Königl. Akademie der Künste und Direktor der Skulpturen-Galerie des Königl. Museums, Berlin (Druckort wie oben) 1835."

[3]) Tieck schlug die deutsche Inschrift vor: „Friedrich Wilhelm III. denen (sic) Werken bildender Kuenste, ein Denkmal des Friedens, erbauet im Jahre 1829." Das Gutachten ist abgedruckt bei Wolzogen „Aus Schinkels Nachlaß" III, 274. Eggers hat die Autorschaft Friedrichs (nicht Ludwig Tiecks, wie bei Wolzogen steht) entdeckt, s. „Rauch" II, 246 Anm.

VIII. Niedergang und Ende

Das Schlußkapitel dieser Biographie entrollt vor uns das allgemein-menschliche Problem: Wie war es möglich, daß ein Mann von der Höhe der Tieckschen Bildung, ein angesehener Künstler, der fast mit dem gesamten Geistesadel seiner Zeit Beziehungen aufzuweisen hatte, der in „Amt und Würden" saß, seine letzten Lebensjahre wie ein Bettler zubringen mußte.

Der nächste Genosse seines Lebens, Rauch selbst, stellt uns vor diese Frage. Sein Tagebuch vom 12. Mai 1851, dem Todestage Tiecks, zeigt nach einem pietätvollen kurzen Rückblick auf das gemeinsame Schaffen die Worte: „Er war mir immer ein treuer lieber Freund! — Was seine Trägheit, Arbeitsscheu und die Schuldennoth in den letzten Jahren aus ihm machten, worin er in jeden Begriff übersteigender Erniedrigung, äußerer Noth und Elend, seine Tage endete, überlasse ich späterer klaren Beurtheilung, Anderer Nachsicht und Aufklärung!" —

Rauchs Biograph Friedrich Eggers hat selbst diese „leichte" Frage in einigen Sätzen zu beantworten unternommen, die in den Worten „Charakterschwäche und zu weitgehende Gutmütigkeit" gipfeln. Doch trotz des zeitlichen Vorsprunges um ein ganzes Menschenalter, wahrscheinlich sogar der persönlichen Bekanntschaft mit Tieck, die der Rauchbiograph vor uns voraus hat, läßt sich, auf Grund der ihm nicht bekannten Dokumente, das Problem etwas tiefer anfassen.

Schon in den langen Jahren, da Tieck sich in der Einsamkeit von Carrara mit der endlosen Büstenarbeit für die Walhalla quälte, war neben der Sehnsucht nach Rom der schlimmste Stachel seiner Leiden die Unmöglichkeit gewesen, größere Kompositionen eigener Erfindung vorzunehmen. In Berlin wiederholte sich dieselbe Klage. Die Arbeiten für das Schauspielhaus und die anderen Monumentalbauten Schinkels, die zahlreichen Büsten, seine öffentliche Wirksamkeit an der Akademie und am Museum, sein Verkehr mit den Spitzen des Berliner Maecenatentumes hatten ihm einen allgemein anerkannten Namen gemacht; die berufensten Beurteiler kargten nicht mit ihrem Lob; neben dem unablässig anfeuernden Schlegel sind es Rauch,

Schinkel, Humboldt, ja selbst der kritische Rumohr, die seinen Arbeiten volle Anerkennung zuteil werden lassen; die Journale tun ebenfalls das Ihrige. Und doch, sobald es sich um die großen monumentalen Aufgaben der Zeit handelt, wendet man sich von überall her an Rauch, der sich vor der Überfülle kaum zu retten vermag. Die durchschlagende Wirkung des Rauchschen Erstlingswerkes, der Königin Luise, hatte von vornherein die Augen der ganzen Welt auf ihn gezogen und die folgenden Arbeiten rechtfertigten seinen Ruhm und machten ihn zum unumschränkten Alleinherrscher. Hatte schon Schadow, der erst ein Jahr vor Tieck starb (1850), dreißig Jahre vorher den Meißel aus der Hand gelegt und dem alle überflügelnden jungen Genie das Feld überlassen — wie mußte erst Tieck, der fast gleichzeitig mit Rauch geboren, jahrzehntelang in seiner täglichen Umgebung lebte, unter dem Druck dieses überlegenen Talents seines Freundes leiden. Daß die zahllosen Aufgaben zur Verherrlichung des preußischen Ruhmes, die Feldherrndenkmäler, endlich das Friedrichsdenkmal selbst, in Rauchs Hände gelegt wurden, mag ihn weniger geschmerzt haben, als daß er auch bei den großen idealen Aufgaben, dem Goethedenkmal für Frankfurt, dem Beethoven für Bonn, dem Goethe-Schiller-Monument für Weimar übergangen wurde.[1])

[1]) Die genannten Beispiele sind nicht willkürlich herausgegriffen. Mußte Tieck sich freilich bei dem lang verzögerten Frankfurter Goethedenkmal mit einer Klage an den Gefeierten selbst begnügen (Brief vom 21. Febr. 1824), so ist bei den beiden anderen Denkmälern sein Name wenigstens genannt worden. Tieck wurde von Weimar aus neben den beiden Humboldts, Rauch, Schinkel, Beuth und Varnhagen zum Komiteemitglied für das Weimarer Doppelmonument ernannt; ein Brief Schorns an Rauch vom November 1835 spricht sogar von einem gemeinsamen Entwurf Rauchs und Tiecks für dieses Denkmal (vgl. Eggers IV, 193). Die Übertragung an Rietschel erfolgte nach Tiecks Tode. — Von Tiecks Plänen für das Beethovendenkmal in Bonn spricht ein Brief Schlegels vom 11. Juni 1836 (Bibliothek Dresden), dessen Hauptstellen hier als noch ungedrucktes Dokument für die Vorgeschichte des Denkmals angeführt sein mögen. Schlegel schreibt seinem Freunde: „... Was das Beethovensche Monument betrifft, so ist es noch im weiten Felde. Die Aussichten scheinen zwar günstig zu seyn, und in wenigen Monaten sind bedeutende Summen eingegangen. Aber um etwas recht würdiges und großes zu unternehmen, müßten wir drei bis viermal soviel haben, und darüber kann eine geraume Zeit verstreichen. Ich bin der Meinung, man muß nicht eher zur Ausführung schreiten, als bis man sich überzeugt hat, daß alle Hilfsquellen durchaus erschöpft sind. — Es ist mir niemals eingefallen, mich an auslän-

Der Berliner Boden war überhaupt nicht die richtige Nährstätte für sein Talent, das in dem München des hellenistischen König Ludwig weit eher an seinem Platze gewesen wäre. Wie innerlich fern er der ganzen Rauchschen Richtung geblieben war, haben wir gesehen; noch sein letztes größeres Werk, die Statue Schinkels[1]) für die Vorhalle des Berliner Museums, ist ein Beweis dafür; eine unbestreitbare Hinneigung zu schärferer Naturbeobachtung, namentlich in seinen späteren Büsten, und eine Beruhigung der allzustarken Pathetik mancher Frühwerke ließ doch den innersten Kern seines Wesens unberührt, der im Klassizismus der Goethezeit wurzelte. Schließlich mußte er es erleben, daß jüngere Talente, die sich enger an Rauch anschlossen, wie Rietschel und Drake, ihn überflügelten.[2])

dische Künstler und anders wohin als nach Berlin zu wenden, und ich gedachte an euch drei, Dich, Rauch und Schinkel, als Triumvirn der bildenden Künste in Deutschland, gemeinschaftlich zu schreiben, nur vorläufig, mit der Bitte, ihre Gedanken auf die schicklichste und originellste Behandlung des Gegenstandes zu richten. — Wir könnten allerdings den Rath eines Baumeisters nöthig haben. Gebäude und Säle zur Aufstellung sind hier nicht; in der Stadt wäre ein einziger Platz allenfalls tauglich, nur allenfalls. Aber wir haben dicht vor der Stadt recht artige Spaziergänge, zum Teil auf dem der Universität gehörigen Boden. — Eine Marmorne Statue im Freien auszustellen ist nicht rathsam. Entweder müßte sie also von Bronze seyn, oder man müßte etwas eigens dafür erbauen. Ich dächte eine Rotunde. Man sagt mir, daß sehe den Verzierungen englischer Parks zu ähnlich. Ich dächte aber, Stil und Material könnten die Sache wohl adeln. Die Brüche von farbigem Marmor im Nassauischen liefern Säulenschäfte aus einem Stück, womit in Wiesbaden sogar die Speisesäle in den Gasthöfen verziert sind, und der Transport auf dem Rheine würde nicht sehr teuer seyn. In Düren sind auch Marmorbrüche, die ich aber nicht kenne. — Doch wie gesagt, dies sind noch Plane in die Luft und ohne den Wirth gemachte Rechnungen. Man muß sich, wie es im Sprichworte heißt, nach der Decke strecken. Meine Neigung geht auf hohe Gedanken: Basreliefs an der Basis pp." — Von den Vorentwürfen zu dem später von Hähnel ausgeführten Denkmal bringt die Zeitschrift „Die Musik" (1902, Heft 6) einen interessanten Entwurf Drakes in einer Lithographie Adolf Menzels, der mancherlei Beziehungen zu Tiecks Iffland und Klingers Beethoven zeigt.

[1]) S. S. 92, Anm.

[2]) Tieck selbst gibt bei Raczynski III, 192 f. ausführliche Mitteilungen über seine eigenen Schüler, unter denen Kiß der hervorragendste ist. Das Marmorwerk „Glaube-Liebe-Hoffnung" auf der Treppenwange beim Eingang der Nationalgalerie zeigt seinen Einfluß auf Kiß in ganz überraschender Weise. — Auch der früh verstorbene Sohn Otto Philipp Runges, der Bildhauer Otto Sigmund R., arbeitete (1824—26) unter Tiecks Leitung (s. Nagler).

War es da zu verwundern, daß Tieck sich von Jahr zu Jahr mehr der Öffentlichkeit entzog, daß er resigniert inmitten einer Welt, der er nichts geben konnte, sich auf das Gebiet zurückzog, wo außer ihm nur wenige Berufsgenossen heimisch waren, die literarischen und archaeologischen Studien. Die „unersprießliche Leserei", die ihm selbst sein Freund Schlegel vorwarf, dem Rauch und Schinkel erzählt hatten, wie Tieck ganze Nächte hindurch über den Büchern saß, erscheint uns heute in anderem Lichte. Wir wissen, was diese Kenntnisse anderen ihm Nahestehenden, vor allem der Rauchschen Werkstatt und deren Haupt selbst genützt haben, und möchten vom Standpunkt unserer Gegenwart sagen: wieviel besser stände es um unser Wissen vom Wesen der Kunst, wie manche dunkle Frage, an die der Laie nur mit unzureichenden Mitteln herantritt, könnte gelöst werden, wenn in unseren produzierenden Talenten etwas von dem Drang nach Wissen und Erkenntnis lebte, dem der alte Tieck sein halbes Leben opferte.[1]) Bei ihm freilich zeigte sich dieser Trieb in einer Stärke, daß er den andern nach Produktion überwucherte. Hieraus ihm den Vorwurf der „Energielosigkeit" zu machen, wie Rauch und andere es taten, zeugt von mangelnder Menschenkenntnis und einer Übertragung der Gesetze der eignen Natur auf die ganz

[1]) Daß Tieck sich nicht gern von Laien in sein eigenes Fach hineinreden ließ und sich durch seine schroffe Ablehnung oder überlegene Ironie viele Feinde machte, geht aus der gereizten Bemerkung hervor, die der Graf Raczynski im III. Bande seiner stark dilettantischen „Geschichte der Neueren deutschen Kunst" niederzulegen sich nicht enthalten konnte: „Tieck gibt, wo er Widerspruch findet, nicht leicht nach, und beharrlich strebt er, den Andersurteilenden zu seiner Meinung hinüberzuziehen ... Ich gestehe, daß jedesmal, wenn ein Künstler mir begreiflich machen will, ein Kunstfreund vermöge eben nicht sonderlich in die Tiefe der Kunst einzudringen, ein solcher mir anmaßend und unhöflich erscheint, aber mich keineswegs überzeugt." — Dieser Zug war Tieck schon in seinen Jugendjahren eigen. Wir erinnern uns der bösen Zensur, die Goethe ihm einst erteilte; auch Rauch äußert einmal zu Rietschel: „Hüten Sie sich mit mir von Mineralogie zu sprechen, sonst bescheide ich Sie hohnlächelnd à la Tieck!" Er selbst muß sich einmal seiner besten Freundin, Frau von Humboldt, und Burgsdorf gegenüber vor dem Vorwurf des „Sarkasmus" verteidigen. — Diese Schärfe in der Ablehnung fremder Meinungen ist bei vielen Menschen zu finden, denen es um ihre Sache heiliger Ernst ist, und kann mit der größten Selbstverleugnung und Menschenfreundlichkeit verbunden sein. Tieck selbst ist das beste Beispiel dafür.

anders organisierte des Mitmenschen. Tieck gehört zu jenen Hamletnaturen, die vor eine große Aufgabe gestellt, es im Moment vor der Entscheidung fertig bringen, mit Schauspielern lange theoretische Erörterungen über ihre Kunst anzuknüpfen. Dieser Zwiespalt in seinem Innern, der ihn halb zur Kunst, halb zur Literatur hinzog, hat ihn sein ganzes Leben lang von größeren Erfolgen ausgeschlossen und allen seinen Werken den charakteristischen Stempel aufgedrückt: „Von des Gedankens Blässe angekränkelt."

Doch dies alles hätte nicht genügt, ein Leben von so großem Reichtum mit einer Katastrophe enden zu lassen, wie sie Rauch in den oben zitierten Worten andeutet.

Es ist im Lauf dieser Darstellung schon öfter erwähnt worden, wie hemmend für Tiecks ganze Künstlerlaufbahn die grenzenlose Aufopferung für seine Schwester gewesen ist. Der verzweifelnde Ton jenes Briefes aus den ersten Weimarer Zeiten (s. o. S. 38 f.) zeigt, mit welcher Liebe Friedrich an der hochbegabten Sophie hing, die durch wirre Lebensschicksale in mancherlei Bedrängnis geratend ihre Ansprüche an die Opferwilligkeit des Bruders von Jahr zu Jahr erneuerte. War schon die lange Gefangenschaft, der sich Tieck in Carrara ihretwegen unterzog, ein schweres Hemmnis gerade in dieser Zeit gewesen, wo der entscheidende Schritt nach vorwärts hätte geschehen müssen, so trifft sie und ihren zweiten Gatten, den Baron Knorring, die Hauptschuld, daß die Fundamente dieser Künstlerexistenz immer mehr untergraben wurden. Eine schwache Natur wie die Tiecks, brauchte, um das eigene Talent reifen zu lassen, der Ruhe und Entlastung von äußerem Druck weit mehr als eine schon von Haus aus mit größerer Lebenskraft und größerem Können ausgestattete Natur wie die seines mitstrebenden Genossen Rauch, dem die Hemmnisse des Lebens nur Ansporn zu größerer Kraftentfaltung wurden.

Rauch selbst kannte die geheimen Gründe von Tiecks Leiden. Schon im Anfang der gemeinsamen Berliner Tätigkeit (1822) schreibt er an Frau von Humboldt: „Tieck ist nun auf immer verloren, denn welche Arbeiten müßten sich zeigen, die ihm wieder so gute Gelegenheit schafften, nur das jetzt Schuldige zu tilgen." Und noch hatte Tieck ein volles Menschenalter diese Last zu tragen.

1833 war seine Schwester an einem Nervenschlage gestorben. Die dringende Arbeit am Scharnhorstdenkmal verhinderte ihn, etwas für seine Gesundheit zu tun. „Es wäre mir, glaube ich," schreibt er an Schlegel, „ein großes Bedürfnis einmal entfernt von Berlin zu leben, aber ich komme nicht zum Tore hinaus, kaum daß ich einmal zu einem Spaziergange komme. Oft komme ich mir wie ganz veralteter Marmor vor, und nun in letzter Zeit der Gram des Verlustes, ohne Wiedersehen, ohne ein Glück am Ende des Lebens." (24. Nov. 1833.) Und dies Martyrium trug der nach Luft und Liebe Verlangende noch zwanzig Jahre geduldig weiter. Obwohl er wußte, daß er nur Undank geerntet, daß seine Schwester all diese Opfer für einen selbstverständlichen Tribut genommen hatte, hörte er nicht auf, nach ihrem Tode ihren Gatten zu unterstützen und sich des Sohnes, Theodor von Bernhardi, in liebevollster Weise anzunehmen.

Daß Tieck für sich selbst fast bedürfnislos lebte, bezeugen alle, die ihn kannten. Schon aus den frühesten Tagen des Aufenthalts in Weimar und Jena haben wir Caroline Schlegels Zeugnis in jenem Brief an ihren Gatten, dem sie erzählt, wie Tieck trotz größter Bedürftigkeit das ihm angebotene Geld zurückgewiesen habe (s. o. S. 30). Er erscheint ihr als der „solideste von allen Geschwistern, denn er lebt doch von dem was er erwirbt und borgt nur für seine Schwester" (an Pauline Gotter, 1. März 1809). In den Zeiten dann, wo sein Meißel ihm hätte Geld einbringen können, verhindert ihn ein Übermaß von Feingefühl, von Leuten, denen er persönliche Verehrung oder Freundschaft entgegenbringt, auch die selbstverständlichsten materiellen Vorteile zu ziehen.[1]) In der Voraus-

[1]) Ein Beispiel für viele: Tieck kennt die Lebensgewohnheiten von Fr. A. Wolf, dem er nachsagt, er liebe „Wein, Weiber und gutes Essen" und habe sein „gutes Gehalt und eigenes Vermögen" (an Rauch 2. Sept. 1815). Dennoch, als er ihm die Vollendung seiner Marmorbüste ankündigt, schreibt er ihm: „Herr Rauch hat Ihnen gesagt, wie wir den Preis einer Marmorbüste auf 100 Dukaten angesetzt. Ich würde mich aber nicht haben entschließen können, Ihnen, der mich ehemals so gütig mit seiner Freundschaft beehrt, dies abzufordern, sondern nur so viel eben zu erhalten, als meine Auslagen dabei betragen, und meine Existenz während der eigenen Arbeit beträgt. Ich glaube, ich darf die Arbeit für wohl vollendet ausgeben, daß solche dem Ori-

setzung, bei anderen dieselbe Gesinnung vorzufinden, unterzieht er sich weiter der für eine Natur wie die seine doppelt peinvollen Bittgänge bei Freunden und Verwandten, kontrahiert Schulden auf Schulden, deren Rückzahlung ihm selbst die schwersten Entbehrungen auferlegt. Die eigene Arbeit bringt ihm wenig ein, er bleibt auf sein Gehalt angewiesen und auch von diesem fließt Jahr für Jahr der größte Teil in fremde Taschen.

Die richtige Bewertung einer solchen Handlungsweise führt unsere Betrachtung von dem wissenschaftlichen Gebiet stark in die Sphäre des nur gefühlsmäßig zu Erfassenden hinüber. Es ist leicht, ein Verdammungsurteil auszusprechen. Tiecks eigene Zeit hat es gefällt wie die heutige es tun wird, wenn auch damals noch nicht wie jetzt das zynische Wort von dem „gesunden Egoismus" mit der naiven Selbstverständlichkeit zum moralischen Glaubenssatz erhoben wurde. Es liegt ein Unterschied vor, ob eine derartige Selbstaufopferung gutmütiger Dummheit entspringt, oder ob sie von einem Mann, der auf der Höhe der Bildung seiner Zeit steht, zum bewußt durchgeführten Lebensprinzip erhoben wird. Daß den meisten heute solche Naturen, die ihr Christentum in die Praxis umzusetzen gesonnen sind, schwerer verständlich sind als je, darf uns nicht hindern, ihren Heroismus zu bewundern, statt den billigen Vorwurf der Schwäche gegen sie zu erheben, hinter dem sich doch nur das Bewußtsein eigener Selbstliebe versteckt.

Das Schicksal, für seine Opferfreudigkeit gekreuzigt und verbrannt zu werden, ist auch Tieck nicht erspart geblieben. Das einzige Mal in seinem Leben, wo er „praktisch" zu handeln

---

ginal keine Schande bringt, und der Nachwelt einmal treu die Züge aufbewahrt eines Mannes, dessen Andenken dauern wird, so lange es noch Gelehrte gibt, und länger als die Zeit dem Marmor Dauer verliehen hat. Leben Sie wohl und erhalten mir Ihre Freundschaft. — Ihr ergebener F. T." (Carrara 9. Nov. 1817, Kgl. Bibl. Berlin). — Das Original der Büste befindet sich auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin (s. Abb. 8). Eine zweite Büste Wolfs, ebenfalls in Marmor (mit Gewandung) und bez. 1803—1822, hat Tieck der Aula der Universität geschenkt (1843). Beide gehören zu den besten Arbeiten Tiecks; das in dem letzten Goethejahrbuch (XXVI) publizierte Porträt Wolfs von Jagemann läßt recht deutlich erkennen, wie weit sich Tiecks geistvolle Auffassung von der eines tüchtigen Durchschnittsporträtisten unterscheidet.

versuchte, hat er diesen Verrat an sich selbst mit dem Untergang gebüßt.

Wenige Wochen vor Tiecks siebzigstem Geburtstage wurde die Rauchsche Werkstatt durch eine Zeitungsnotiz[1]) überrascht:

„Die eheliche Verbindung unserer einzigen Tochter Marie mit dem Kgl. Professor Herrn Tieck zeigen Freunden und Bekannten ergebenst an

der Kanzleirat Paetsch und Frau

Berlin, den 29. Juni 1846

Tieck, Professor,
Marie Tieck, geb. Paetsch,
ehelich Verbundene."

Rauch schildert seine Gefühle beim Empfang dieser Nachricht seinem Schüler und Freunde Rietschel unterm 18. Juli 1846[2]): „Unsers Freund Tieck unerwartete Vermählungseinlade-Karte schien mir als Scherz eines bösen Buben mich zu necken, bis am andern Tage die jungen Herrn im Atelier Wurbs Trompete hörten und das Kirchenblatt in der Hand meine Unglaublichkeit (sic) zur klarsten und betrübensten Wahrheit machten. 70 Jahre mit bedeutender Schuldenlast, dazu eine junge wohlgebildete Frau, welche[r] nur der Nahme, die Titel Professor, Direktor allein anziehend sein konnten! Mit dem Bruder Geh. Rath Tieck und einigen mir ganz unbekannten Personen war ich gegenwärtig als der feierliche Act der Trauung vor sich ging. Welcher Anblick welche Reflexionen durchzogen meine Empfindungen!"

Wie weit hier der Schüler dem Meister in der „Kenntnis des menschlichen Herzens" überlegen war, zeigt Rietschels Antwort[3]): „Herrn Tiecks Vermählung habe ich mit Erstaunen zuerst in Jena in einer Preußischen Zeitung gelesen. Ich hielt es erst für eine Mystifikation, las es noch einmal und zum Drittenmahle. Ich dachte, Gott behüte jeden Menschen vor Thorheiten im Alter, weil sie da greller und lächerlicher hervortreten, doch jetzt ist mir's als könnte

[1]) Ausschnitt (Nachlaß Varnhagens?) auf der Kgl. Bibliothek Berlin.
[2]) Briefwechsel zwischen Rauch und Rietschel, her. v. Eggers II, 248.
[3]) a. a. O. 250.

er in seiner Art auch recht gethan haben. Dieses traurige Verlassenseyn im Alter ist das Härteste was den Menschen mit treffen kann, wer weiß ob sich Herr Tieck nicht die liebevolle Pflege einer Tochter damit gewonnen hat. Ich kenne nicht seine Motive, und will diese Verheirathung gern von dieser Seite ansehen, und ihm herzlich alles Glück wünschen."

Tieck hat sich selbst wenige Wochen nach seiner Vermählung zu seinem Bruder über die Motive zu diesem Schritt geäußert (s. den Brief im Anhang). Einer seiner Beweggründe war der Wunsch, durch diese „Vernunftehe" sich seiner drückenden Verpflichtungen gegen andere zu entledigen. Das andere Motiv, das er selbst nicht nennt, liegt auf der von Rietschel angedeuteten Seite. Wir müssen, um ihn zu verstehen, zurück in die Zeiten von Carrara.

Im Jahre 1816, als er und Rauch etwa im vierzigsten Lebensjahr standen, beklagt sich letzterer einmal in einer bei ihm nicht seltenen Anwandlung von Schwermut über Einsamkeit. Tieck, in seinem weit schwereren Exil in den Marmorbrüchen, sucht den von seinem jungen Ruhm von Triumph zu Triumph getragenen Freund durch ein Bild des eigenen Leidens aufzurichten[1]): „Wie sehr, mein theurer Freund, theile ich Ihr Gefühl des traurigen Standes der Einsamkeit. Kein Kind das mir angehört und mir aufblüht, zu sehen, und nie die Mittel gehabt zu haben mich zu verheurathen, armseligen Genuß vielleicht von einer gemeinen Dirne zu erkaufen, daneben noch mit der Furcht angesteckt zu werden. Ich weiß nicht, ob Sie früher jemals das Bedürfnis eigentlicher Liebe gefühlt haben; wenigstens sind Sie glücklich gewesen, Frauen gewinnen zu können, wozu ich noch jetzt zu ungeschickt bin. Warum sollen Sie keine Frau heirathen, die Ihnen gefällt? eine Menge Dinge sind Einbildungen." — Dieser Wunsch für den Freund ist nie erfüllt worden. Rauch war auch in diesem Punkt eine grundverschiedene Natur und aus weit festerem Stoff gebildet als der subtil-organisierte Tieck, dem eine seelische Resonanz zeitlebens ein Bedürfnis war. Rauch begnügte sich im Verkehr mit dem andern Geschlecht in

[1]) Brief vom 18. März 1816 (Rauch-Archiv).

fast antiker Weise mit dem rein-Erotischen, er leugnet oft, „überhaupt der Liebe fähig zu sein"[1]); Tieck leidet zeitlebens schwer an dem Mangel eines teilnehmenden Wesens, das ihm ganz angehört. Während Rauch sein Lebelang unverheiratet bleibt und im Zusammensein mit seinen beiden Töchtern[2]) Genüge findet, muß Tieck Jahrzehnt für Jahrzehnt unter dem freiwillig auf sich genommenen Joch der Armut auf die Befriedigung dieses Wunsches verzichten, um als Greis noch die Erfüllung dessen zu suchen, was ihm das Leben versagt hatte. Daß ihm Träume von der Art wie sie Rietschel andeutete, vorgeschwebt haben, ist gewiß. Eine Schuld seinerseits bleibt trotzdem bestehen und sein Schritt soll hier nicht verteidigt, nur erklärt werden. Er ist die Tat eines Mannes, der als Träumender durch die Welt geschritten ist und nach seinem eignen Zeugnis den Realitäten des Lebens jede Berechtigung abgesprochen hat.[3]) Solche Naturen sind der Überredungskunst einer Frau gegenüber, die aus irgend einem Motiv — und hier konnte es nur, wie Rauch vermutet, die Eitelkeit sein — geheiratet werden wollen, völlig machtlos. Die Ehe wurde, wie nicht anders zu erwarten war, unglücklich; die Hoffnung auf eine Besserung der Verhältnisse erwies sich gleichfalls als trügerisch, und unter der Last des seelischen und materiellen Elends brach der Schwergeprüfte zusammen.

Seine Tätigkeit an der Akademie legte er nach zwei Jahren (1848) nieder. Seine letzte Arbeit, die Kopernikusstatue für Thorn ist nur zur Hälfte sein Werk[4]); ein wahnsinnig gewordener Ge-

---

[1]) An Tieck 1. Nov. 1818.

[2]) Die große Biographie von Eggers verschweigt den Namen, die Herkunft und die Schicksale der Mutter.

[3]) „Wir (Künstler) können es uns doch einmahl nicht abläugnen, daß wir vielmehr in der Phantasie als in der Wirklichkeit leben, und so sollte auch eigentlich die Wirklichkeit gar keinen Werth für uns haben." (An Frau von Humboldt, 19. Dez. 1815.)

[4]) „Professor Tieck, welcher das Modell der Kopernikusstatue macht, vielmehr machen läßt, wird unsern Skulpturruf in Thorn auch nicht besonders heben, ein Gräuel!" (Rauch an Rietschel 1848.) Die Statue erschien in Bronzeguß von Fischer auf der Ausstellung des Jahres 1850. Sie bietet den Anblick eines ungeheuren Stücks antiker Draperie, das die Figur von Kopf bis zu den Füßen einhüllt und aus dem nur die linke Hand mit dem Sphärenglobus und die lehrend erhobene Rechte hervorragen.

hilfe hatte ihm das schon vollendete Modell zerschlagen; ein neues anzufertigen fehlte ihm die Kraft. Seinen „Schinkel" für die Vorhalle des Museums[1]) konnte er nicht vollenden, da man ihm den Marmor pfändete[2]); sein Schüler Hermann Wittig (1819—1899) hat die Arbeit zu Ende geführt. Aus dessen Mund hörte ich, wie der Greis die letzten Jahre seines Lebens in einem Raum verbrachte, der nichts enthielt als einen Stuhl, einen Tisch und ein Bett. Jede Hilfe hatte er zurückgewiesen. „Ich will, es soll zu Ende sein" heißt es in dem ergreifenden Brief an seinen Bruder (Anhang V 2).

Am 12. Mai 1851 kurz vor Mitternacht ist Friedrich Tieck im 75. Lebensjahre gestorben. Am 17. fand die Beisetzung auf dem Luisenkirchhof an der Hasenhaide statt. Das Trauergefolge wies erlesene Namen auf. Die Museen vertrat der Generaldirektor von Olfers, die Akademie Tiecks Amtsnachfolger Professor Herbig, die Künstlerschaft Drake, Wichmann, Carl Begas und andere, die Wissenschaft Friedrich von Raumer, die Regierung der Präsident von Kleist. Dem Bruder, der, eben von schwerer Krankheit genesen, nicht folgen konnte, war die Todesnachricht durch Raumer überbracht worden. Rauch mußte gleichfalls fern bleiben. Anstelle eines Geistlichen hielt Herr von Olfers, „durch den Augenblick aufgefordert, die Grabrede. Er sprach edle, freimütige, das künstlerische Verdienst des Verewigten würdigende Worte."[3])

Dem in Petersburg weilenden kranken Theodor von Bernhardi durfte die Nachricht erst in den letzten Tagen des Juni mitgeteilt werden. Er schrieb in sein Tagebuch: „Es ging mir wie ein elektrischer Schlag durch alle Glieder. Darauf war ich nicht gefaßt, so soll ich auch diesen besten aller Menschen nicht wiedersehen. Es scheint mein Schicksal zu sein, daß ich immer und überall einen Moment zu spät komme.... In den Zeitungen steht, „er sei seinem höheren Alter und längeren Widerwärtigkeiten erlegen." Er ist trotz des redlichsten Strebens, mühevoller Arbeit bei sehr bescheidenen

---

[1]) S. Anm. auf S. 92.

[2]) Nach einem Brief im Nachlaß Hermann Wittigs.

[3]) Gröger im „Neuen Nekrolog der Deutschen" XXIX. (nach Herbigs Mitteilungen im Preußischen Staats-Anzeiger).

Wünschen und Ansprüchen nicht dahin gekommen, auch nur im hohen Alter eine angemessene, ruhige und sorgenfreie Existenz zu haben. Und warum? Weil es ihm an der hienieden einmal nöthigen Selbstsucht fehlte."

Am Tage der Einweihung des Denkmals Friedrichs des Großen (31. Mai 1851), als der patriotische Festesjubel das größte Werk des neuen deutsch-nationalen Stiles umbrauste, und königliche Ehren sich auf das Haupt seines Schöpfers senkten, enthüllte man in aller Stille am Platz vor dem Schauspielhause auf den Treppenwangen des Gebäudes zwei bronzene Gruppen: Löwe und Panther, die gebändigt-ruhigen Schrittes musizierende Genien auf ihrem Rücken tragen — die letzte Huldigung eines toten Künstlers an den Genius der Griechen.

ANHANG



Abb. 17 GOETHE
Gesichtsmaske von Schadow (1816)
Nach dem Bronze-Ausguß des Goethe-Museums in Weimar

I[a]. Briefwechsel Tiecks mit Goethe

[Die ganz oder zum Teil ungedruckten Briefe sind mit * bezeichnet. GSA bedeutet Goethe-Schiller-Archiv; WA die Briefabteilung der Weimarer Ausgabe; GJ das Goethejahrbuch. Über die bei der Orthographie beobachteten Grundsätze vgl. die Bemerkung am Ende der Einleitung.]

1[a]. Goethe an Tieck, Weimar 20. Dez. 1801 — WA XV, 299.

Entwurf zur Resolution der Schloßbau-Kommission, betr. offizieller Übertragung der Basreliefs für das Schloß an Tieck. — Text S. 31 f. der vorliegenden Arbeit.

1[b]. Goethe an Tieck, 11. Jan. 1802 — WA XXX, 73.

Kurzes Geleitwort zu 1[a].

*2. Tieck an Goethe, Berlin 3. April 1802 — GSA; z. T. gedr. GJ XVII.

Vgl. S. 32. T. entschuldigt sein langes Ausbleiben; berechnet ungefähr vier Monate zur Herstellung der Basreliefs. Burys Arbeiten. Aufführung von Schlegels „Jon“ mit Dekorationen des Architekten Genelli und Kostümentwürfen Tiecks (vgl. S. 40).

*„Die Büste der Unzelmann gefällt hier ungemein, und recht weiß ich nicht warum. Besonders lobt man hier meine Art den Kopfputz zu ordnen, lobt also Talente an mir, die ich mir selbst nie zugetraut hätte. — Frau von Berg, deren Sie sich vielleicht erinnern, und welche sich sehr Ihrer Bekanntschaft rühmt, ist gesonnen, Ihnen einen Abdruck ihrer Büste,[1]) welche ich gemacht, zu schicken. Wenn Sie sich des Gesichts noch erinnern, werden Sie eingestehen, daß es eine schwere Aufgabe war.“

*3. Tieck an Goethe, Weimar 16. Januar [1803] — GSA.

*Ich nehme mir die Freiheit, Ew. Hochwohlgeb. einen Abdruck der Büste der Demoiselle Jagemann zu überschicken. Mein Bestreben ist besonders dahin gerichtet gewesen jener Bestimmtheit der Formen, wodurch die Werke des Alterthums so unschätzbar

[1]) Vgl. S. 33 Anm.

sind einiger maßen nahe zu kommen, und ich würde mich sehr glücklich schätzen, wenn Sie dies Bestreben nicht ganz mislungen erklärten.

Ich verharre in tiefster Ergebenheit
Ew. Hoch Wohlgebohren ergebenster
Fr. Tieck.

4. Goethe an Tieck [Anfang 1803] — WA XVI, 161.

Marginalbemerkung in den „Collectanien zur neuen Bearbeitung des Cellini 1798".

Mit Tiecks Antwort abgedr. im Text, Kap. III. S. 53f. Anm.

*5. Tieck an Goethe, Weimar 4. Januar 1804 — GSA.

*Ich habe den Kopf der von mir jetzt gemachten Minerva besonders abformen lassen, und nehme mir die Freiheit Ihnen hier einen Abguss zu überschicken, um eher als die Figur aufgestellt, Ihre mir so theure Meinung zu hören, ob ich in meinem Bestreben glücklich zu sein hoffen darf mich dem Geist und Charakter der Antike anzunähern, und ihn mir vielleicht ganz anzueignen.

Ew. Hochwohlgebohren ergebenster Diener
Fr. Tieck.

[Adresse:] Des Herrn Geheimenraths von Goethe Hochwohlgebohren.

*6. Tieck an Goethe, Weimar 10. Januar [1804] — GSA.

*Ich war in Ew. Hochwohlgebohren Hause um Ihnen mündlich eine Bitte vorzutragen, die ich jetzt schriftlich wage. Ich bin nehmlich genötigt in so kurtzer Zeit als möglich einige Abdrücke Ihrer von mir gemachten Portraitbüste zu machen, wozu aber eine neue Form, und Modell äusserst Nothwendig ist. Ich wage also die Bitte ob Sie mir einige Stunden schenken könnten um einen Kopf den ich habe, nach der Natur zu retouchiren, oder wo Ew. Hochwohlgebohren Krankheit dies nicht erlauben sollte, ob Sie nicht wollten die Gnade haben, mir von Morgen früh an bis übermorgen Abend etwa die Gipsbüste zu liefern welche Sie besitzen, um nach dieser das nöthige zu repariren. Ich würde sie ohnfehlbar Uebermorgen Abend so unberührt wieder schicken als ich sie erhalten. Ich bitte Ew. Hochwohlgebohren gehorsamst

mir diese Gunst zu gewähren da ich der Zeit halber gezwungen bin dies Modell in diesen Tagen zu vollenden. Ich verbleibe

Ew. Hochwohlgebohren

Ergebenster Diener Fr. Tieck.

7. Goethe an Tieck, Weimar 9. Juui 1819 — WA XXXI, 175.

Eine von Tieck dem Weimarer Hofbildhauer Kaufmann zugedachte Arbeit wird abgelehnt. Besuch Augusts von Goethe in Berlin (Text s. Kap. VI, S. 109 Anm.)

*8. Tieck an Goethe, Berlin 21. Februar 1824 — z. T. gedr. GJ XVII.

T. empfiehlt den Medailleur Brandt (s. Kap. VI, S. 115) und sendet 16 Probearbeiten desselben, meist Medaillen an Goethe mit Zufügung einer kurzen Biographie des Künstlers (über die Arbeiten selbst s. Anh. I^b^). Ausführliche Beschreibung der Brandtschen Technik. Bericht über eigene Arbeiten: Schauspielhaus, Iffland, Büste F. A. Wolfs. Beklagt, daß man ihn bei dem projektierten Frankfurter Goethedenkmal übergangen habe (s. Kap. VI, S. 140).

*9. Tieck an Goethe, Berlin 13. April 1824 — GSA.

T. sendet aus dem Besitzstande der Skulpturensammlung des Berliner Museums „Gipsabdrücke von drei Goetzenbildern auf sogenanntes egyptisches Porzellan abgeformt, welche äußerst zierlich mit Hieroglyphen bedeckt sind. Herr von Humboldt hat solche auf Wunsch eines französischen Gelehrten formen lassen".[1]) Ferner die „Trümmer eines überaus zierlichen Isisbildchens mit dem Horus auf dem Schoße",[2]) sowie einen weiblichen Kopf mit einem Medusenhaupt als Helm"[2]) (vgl. Goethes Antwort No. 11).

10. Tieck an Goethe, Berlin 15. Juni 1824 — z. T. gedr. GJ XVII.

T. erzählt von seiner Bekanntschaft mit Frau von Vandeuil, Diderots Tochter, und der Geschichte eines konfiszierten Manuscripts ihres Vaters (vgl. Geigers Kommentar a. a. O. 57).

11. Goethe an Tieck, Weimar 27. Juni 1824 — gedr. in den Wiener „Recensionen und Mitteilungen zur Bildenden Kunst" (Holtei) 1864, No. 21.

---

[1]) Im Glasschrank des sog. Urbinozimmers des Goethehauses.

[2]) Im Büstenzimmer.

„Dank für die wiederholten Sendungen." Anerkennung der Brandtschen Arbeiten. Ermunterung zu weiteren Sendungen von Abgüssen nach Antiken.

Aus der Abschrift eines Konzepts zu diesem Brief auf dem Goethe-Schiller-Archiv: "... „bey den ägyptischen kleinen Götzenbildern ist die Ausführlichkeit bewundernswerth und das Fragment der zierlichen Isis läßt vermuthen, daß es aus der Zeit sey, wo griechische Kunst schon großen Einfluß auf Ägypten geübt. Auch das kleine Köpfchen ist sehr dankenswerth, eine Gesichtsbildung, die an Venus erinnert, trägt das Brustbild der Minerva als Helm und Hauptschmuck und die Flügel gehören offenbar dieser Medusenmaske zu, sie sind auf eine so geschickte Weise gestellt, daß sie gewissermaßen dem Köpfchen selbst angehören könnten. Es ist auf alle Fälle ein aus einer Fläche hervortretendes hocherhabenes Bild. — Auch die Hinweisung auf Piranesi[1]) war mir sehr willkommen."

12. Tieck an Goethe [1825] — Freies Deutsches Hochstift; vollständig abgedr. GJ 202 ff. (Geiger).

Über die von Tieck ergänzte Statuette einer Parze von Carstens,[2]) die er Goethe durch Kaufmann im Abguß übersendet. Über seine Tätigkeit an der Akademie (s. Kap. VI, S. 105 ff.). Mitteilung der Statuten des „Vereins der Kunstfreunde" (s. Kap. VI, S. 119). Übersendet seine Umarbeitung der Trippelschen Büste (s. Kap. III, S. 26 ff.). Über Rauchs Arbeiten (Büsten Zelters u. Friedrich Tiecks). Eigene Arbeiten (die mythologischen Statuen im Berliner Schloß, s. Kap. VI, S. 102).

13. Goethe an Tieck, Weimar 5. Oktober 1825 — ed. Holtei, s. No. 11.

Entschuldigung wegen verzögerter Antwort. Lob der Brandtschen Medaille. Dank für den Abguß der Trippelschen Büste (s. Kap. III, S. 26 ff.). Wünscht die Büste Zelters von Rauch. „Lebendigkeit des Bauens und sonstigen Kunstwirkens in Berlin." Anteil am Verein der Kunstfreunde. „Versinnlichung" seines neugriechischen Gedichts „Charon" (in „Kunst u. Alterthum") durch Leupold

---

[1]) T. verweist in seinem Brief No. 9 auf Piranesi, Band der Candelaber.

[2]) Vgl. Schuchardt, Goethes Kunstsammlungen II, 338, No. 132; Heymann in der „Kunstchronik", alte Folge XXII, Sp. 139 f.; Riegel im Repertorium für Kunstwissenschaft XIII, 78. Ein Abguß der Tieckschen Bearbeitung auch in Schloß Tegel.

(Leybold) im Stuttgarter Kunstblatt (vgl. Strehlke in der Hempelschen Ausgabe, S. 575).

*14. Tieck an Goethe, Berlin 12. April 1828 — GSA, z. T. gedr. GJ XVII.

T. übersendet einen *„kleinen Bronzeguß, ein Bildniß A. W. Schlegels,[1]) welches ich bei seinem vorjährigen Aufenthalt hier veranstaltete. Es kann dies dazu dienen zu beweisen, wie sauber man dergleichen kleine Gegenstände gießen kann, und ich bin der festen Ueberzeugung, daß es nur Mangel an gehöriger Aufmerksamkeit ist, daß größere Gegenstände nicht in gleichem Maße gelingen." Büste des Antinous von Mondragone (s. Kap. VI, S. 115 ff.). Ausführlicher Bericht über die eigenen Arbeiten. Bietet Goethe noch einen zweiten Abguß einer seiner mythol. Statuen an (s. d. folg. Nummern).

15. Goethe an Tieck, Weimar 23. April 1828 — gedr. in den Wiener Recensionen (s. No. 11) u. desselben Herausgebers (Holtei) „Dreihundert Briefen" I, 139.

Text s. Kap. VI S. 116f. (Antinous von Mondragone).

16. Goethe an Tieck, Weimar 4. Juni 1828 — vgl. No. 15.

Ganz abgedruckt im Text, Kap. VI S. 119 ff.

*17. Tieck an Goethe, Berlin 8. April 1831 — GSA.

T. empfiehlt „vier junge Leute an Goethe, die nach Heidelberg wollen . . . Zwei sind Söhne des hiesigen Regierungsrath Schede, des letzten oder vielmehr einzigen meiner Jugendfreunde hier in Berlin." Übersendung zweier Kupfer nach Reliefs vom Rauchschen Blücherdenkmal. Sendung Schinkels angekündigt (s. Kap. VI, S. 118 Anm.). Das Relief Knebels, „im Jahr 1820 in Jena nach der Natur modellirt, wird in wenigen Wochen vollendet sein" (s. Kap. VI, S. 111). T. vermutet in dem sog. Ulyss als Kaufmann (Familie des Lykomedes) einen Antinous als Musaget, worauf die Flügel an der Stirn deuteten. Fortschritt der Restaurations- und Aufstellungsarbeiten im Museum („nur leider, daß das Geschäft damit mir fast alle Zeit zu eigner Arbeit raubt").

[1]) Identisch mit der Plaquette im Goethemuseum?

I[b]. Verzeichnis der von Tieck für Goethe gearbeiteten, resp. an ihn gesandten Originalkunstwerke und Abgüsse

A. Medaillen

1. Medaille auf den Neubau des Weimarer Schlosses, 1804. Vgl. Abbildung und Beschreibung bei Ruland „Medaillons und Bildnisse des Weimarischen Kreises".[1])

2. Medaille auf die Vermählung Carl Friedrichs mit Maria Paulowna 1804, (s. Ruland a. a. O., 42).

3. Medaille auf das 50-jährige Regierungsjubiläum Carl Augusts. In Gemeinschaft mit Rauch 1824/5. Die bei Eggers („Rauch u. Goethe") und v. Bojanowski und Ruland a. a. O. geschilderte Entstehungsgeschichte der Medaille soll hier nicht wiederholt werden. Nur auf Tiecks ausführlichen Bericht an Goethe über die Brandtsche Medaillentechnik (Brief No. 8 des vorsteh. Verz.) sei noch hingewiesen. Das starre Festhalten an der antiken Auffassung des Carl August-Kopfes ist für das späte Datum charakteristisch.

4. Medaille auf den 50. Jahrestag von Goethes Ankunft in Weimar, 7. Nov. 1825. Vgl. Eggers, a. a. O. 144 und v. Bojanowski, a. a. O. 18 f. Hier ist der Medailleur Brandt in höherem Maße als ausführender Künstler anzusehen, dessen Arbeit von Rauch und Tieck überwacht wird. Das Porträt Carl Augusts in der ersten (verworfenen) Redaktion ist eine fast wörtliche Wiederholung des Tieckschen Kopfes der letztgenannten Medaille.

---

[1]) Zarncke in seinem Aufsatz: „Projektierte Medaillen auf Goethe" (Kleine Schriften I, 132 f.) zitiert aus einem Brief Goethes an den jüngern Voigt (4. Dez. 1803) die Worte: „Wenn das metallene Modell zur Medaille ausgearbeitet ist, so besuchen Sie mich wohl, aber bei früher Tageszeit, und nähmen Ihr Mittagessen mit bei dem Major, oder bleiben die Nacht wo für Sie und Ihre liebe Gesellschaft (d. h. Voigts Frau und Tieck) gut gesorgt sein soll." Z. vermutet hier irrtümlich einen Zusammenhang zwischen der Medaille und der Büste und stellt die Frage, ob bereits im Jahre 1803 eine Medaille auf Goethe projektiert gewesen sei. Das Billet Tiecks an Goethe vom 10. Januar 1804 zeigt, daß ein solcher Zusammenhang nicht vorliegt. Tieck brauchte die Büste nur zum Zweck der Vervielfältigung; die erwähnte Medaille hingegen ist die obengenannte auf die Vollendung des Weimarer Schloßbaus. Auf dasselbe Werk beziehen sich höchst wahrscheinlich auch die Worte Goethes in seinem Brief an Voigt vom 23. April 1804: „Hierbey die Tieckischen Entwürfe mit wenig Bemerckungen."

5. Die vorgenannten Medaillen stehen an künstlerischem Wert zurück hinter der von Rauch und Tieck gemeinsam ausgeführten Medaille auf Alexander von Humboldt, 1828. Die Besprechung bei Eggers (Rauch II, 236) sei hier noch durch den Hinweis auf Tiecks Bericht an Goethe vom 12. April 1828 (No. 14 d. vorst. Verz.) ergänzt. Der Gefeierte selbst scheint von dem Tieckschen Porträtkopf nicht befriedigt gewesen zu sein. Nach dem enthusiastischen Lob, das er Rauchs Anteil an der Arbeit, dem allegorischen Revers, widmet, sagen die Worte: „Der Kopf ist auch sehr schön, aber gewiß in solchem Relief sehr schwer zu prägen" deutlich genug, wo die schwächere Seite der Medaille liegt. Vielleicht trägt auch der Medailleur einen Teil der Schuld (vgl. No. 7 a). Der Kopf ist identisch mit dem des großen Marmor-Medaillons desselben Jahres.

6. An dieser Stelle möchte ich die Vermutung aussprechen, daß auch die beiden ganz frühen Medaillons der jugendlichen Brüder Humboldt im Goethehause (Abb. b. Ruland, a. a. O.) von Tieck herstammen. Sie müßten dann in der Zeit des gemeinsamen Aufenthalts mit den beiden Humboldts in Paris (1797—1801) entstanden sein; der Stil läßt sich mit den bekannten Arbeiten Tiecks aus dieser Frühzeit (Medaillon der Geschwister u. a.) sehr wohl vereinigen.

7. Mit seinem Brief v. 21. Febr. 1824 an Goethe (No. 8 d. vorsteh. Verz.) sendet Tieck unter den 16 Probearbeiten Brandts folgende drei, die derselbe nach Tieckschen Entwürfen angefertigt hatte (sämtlich im Goethehause):
   a) „Des Doctor Heims Jubelmedaille." — „Das Bildniß ist nach meiner Büste, die Rückseite nach meiner Angabe geschnitten. Das Bildniß ist leider in Rücksicht der Ähnlichkeit nicht gelungen, so ähnlich auch die Büste [Bronze 1822] sein mag."
   b) Kupferabdruck der großen silbernen Preismedaille des Vereins zur Beförderung des Gewerbefleißes in Preußen ... „Die Vorderseite nach meiner Angabe und Modell geschnitten, soll überhaupt an sinnreiche nützliche Erfindungen erinnern, und habe ich dazu den Thalos und die Erfindung der Säge gewählt, im Hintergrund die schon erfundene Töpferscheibe."
   c) „Bleiabdruck einer Arbeit ohne Bestimmung bis jetzt, welche nach einem kleinen Relief von meiner Hand geschnitten ist."

8. Eine große Plaquette mit dem Bildnis A. W. Schlegels; identisch mit der in Brief No. 14 erwähnten Bronzearbeit?

B. Größere plastische Arbeiten (sämtlich Gips)

1. Büsten

Goethe (1801), s. Text S. 24 f.;[1]) Friederike Unzelmann (1802), s. Text S. 37, 50 Anm.; Caroline Jagemann (1803), s. Text S. 50 Anm.; J. H. Voß (1804), s. Text S. 52; Maria Paulowna (1805), s. Text S. 52.

Goethe (1820), s. Text S. 109—14; derselbe, Umarbeitung der Trippelschen Büste (um 1825), s. Text S. 26 ff.; F. A. Wolf (1803—22), s. Text S. 145 Anm.; Ludwig Tieck (1836), s. Text S. 135 Anm.

2. Reliefs

Knebel (1820), s. Text S. 111; Alexander von Humboldt (1828), s. Text S. 130 Anm.

3. Kompositionen

Kopf einer Minerva, Abguß von einer seiner Statuen im Treppenhaus des Schlosses (1804), s. Text S. 50 u. Anm. 154; Zwei der mythologischen Figuren aus der Serie im Berliner Schloß: Achill und Kassandra (1826—29), s. Text S. 102 f.; Abguß seiner Ergänzung der Carstensschen Atropos (um 1825), s. Anh. S. 156 Anm. 2.

C. Abgüsse nach Antiken

Abgüsse nach egyptischen Kunstwerken, s. Anhang I[a] No. 9 u. 11; weiblicher Kopf mit Medusenhaupt als Helm (1824), s. Anhang I[a] 9 u. 11; Antinous von Mondragone, s. Text, S. 116 f.

D. Zeichnungen

Vgl. Schuchardt, No. 681—686 der Handzeichnungen.

---

[1]) Die Fassung III der Büste von 1801 (früher Sammlg. Zarncke) ist nicht, wie Z. meint, bis auf die fehlende Gewandung identisch mit dem Weimarer Exemplar (I). Vielmehr ergibt eine nochmalige Prüfung erhebliche Unterschiede. In Anbetracht der senkrechten Kopfhaltung und der entschiedenen künstlerischen Überlegenheit der Fassung III (gegenüber dem flacheren reliefmäßigen Volumen und der kleinlicheren Behandlung der Formen in der Weimarer Urfassung) liegt hier sowohl wie bei der abgebildeten Berliner Fassung (II), die sich nur durch die Gewandung von III unterscheidet, eine neue, der Walhallabüste verwandte Redaction vor. Über Tiecks spätere Pläne einer Neubearbeitung (um 1818) s. Text S. 109.

II. Sophie Tieck an ihren Bruder Ludwig

Original: Kgl. Bibliothek Berlin

Zu Kapitel III „Weimar" (vgl. S. 32)

Weimar den 8ten Nov. [1804].

Ich habe dir lieber Bruder jeden Tag schreiben wollen und bin immer theils von Krankheit und theils von einer traurigen Stimmung des Gemüths davon zurückgehalten. Ich kann mich nicht enthalten mein Leben mit Wehmuth zu betrachten wie ich schon so frühe nicht glücklich war und wie sich nun auf die lezten Jahre alles Elend gehäuft das ein menschliches Herz nur erdulden kann. Lieber Bruder mein geliebter Freund spiegle dir nicht vor das ich durch Fantasien mir vieles Unglück mache sondern erinere dich vielmehr mit welchen standhaften Muth ich jedes Leiden trage ehe es nur über meine Lippen kömt und dan nur kannst du das rechte Mitleid mit mir haben da es mich so übermant das ich fühle es muß zerstöhrend auf mein Leben wirken wen ich mich den Gedanken nicht entziehen kann. Ich fühle mich entehrt entweiht wen ich denke das nur die Hände und die Lippen des Menschen[1]) mich berührt haben ich fühle mich erniedrigt wen ich mich erinre das meine Vertraulichkeit ihm doch in einzelnen Stunden mein Herz aufgeschlossen hat das er mich doch hat zu Gedanken und Handlungen bestimmen können. Ach liebster Bruder dieß ist ein warhaft verlornes Leben das einem solchen Menschen hingegeben war. Wie hämisch wie schändlich nimt er er sich gegen mich. Ich frage mich selbst ob es möglich ist das mir dieß begegnen kann und bin ebenso erstaunt als betrübt wen ich es überdenke.

Unser Bruder hat dir seinen[1]) tückischen Brief gesendet und du[2]) siehst daraus gewiß die Furcht welche er hat das ich wiederkommen möchte den er fügt dem Wunsch das ich es möchte immer eine Beleidigung hinzu die es unmöglich macht nur mit meinen Kindern will er mich quälen wen es angienge mir die von Herzen reißen. Marie und der Bruder haben über diese Angelegenheiten gesprochen und sie die ich ehre und liebe hat freiwillig ohne mein Zuthun sich meinem Bruder entdeckt und ihm diese Erklärung gegeben welche ich hier beifüge. Du lieber Bruder hast Marie gegen mich oft schwach genant wen du sähest mit welcher Größe der Seele sie ein großes Unglück trägt so würdest du

---

[1]) W. Bernhardi's.

[2]) In der Hs. steht „die".

dies Urtheil zurück nehmen es komt am ende nicht darauf an wie in Kleinigkeiten ein weiches Herz sich leicht regieren läßt. Sie vereinigt ihre Bitten mit den meinigen und unseres Bruders um die Briefe welche Bernhardi an dich in dieser Sache geschrieben hat. Nicht das unsere Hände oder unsere Augen sich so erniedrigen sollten die Schriftzüge dieses Menschen noch zu berühren sondern nur das alles auf den äußersten Fall beisammen ist wünschen wir das du sie in die Hände unseres Bruders niederlegen mögest. Du kanst keinen Grund mehr haben sie zu weigern so wie ich nachdem Marie entschlossen war zu handeln wie sie thut keinen mehr hatte, sie nicht von dem zu unterrichten waß schon in dieser Sache geschehen ist. Das ich ihre Liebe für mich fühle und kenne wirst du mir zutrauen auch ohne Worte und auch das mir ihr Betragen Pflichten gegen sie auflegt die ich mir heilig schwöre zu erfüllen. Sie ist meine Schwester durch ein gemeinschaftliches Unglück wie durch die Liebe. Sie ist an ihrem Elend unschuldig wie ich es bin den ich habe mir nichts vorzuwerfen als nur das eine das ich nicht standhaft genug meinem Herzen treu blieb und oft gegen mein besseres Gefühl mein Herz denen aufschloß die es mishandelten für dieses Verbrechen an mir selbst büsse ich so grausam. Du mein geliebter Bruder nim es nicht für einen Vorwurf Gott weiß mir blutet das Herz wen ich denke du köntest es. Du hast eine Zeitlang deines Lebens nicht gut an mir gehandelt du hast ein innerliches Leben in mir zerrüttet und die Hoffnung auf eine bessere Zukunft in mir getödtet aber wie ich dir das von ganzen Herzen vergeben habe so bitte ich dich vergieb du mir wie ich meinen Jammer darüber ließ zum Zorn und mein Misvergnügen zum Mistrauen verwandlen vergib mir das wie ich dir und sei mir ganz mit dem alten Herzen der Alte. Laß mich nicht mehr die Kränkung erfahren das fremde Ansichten die Deinigen bestimmen und erkenne doch in mir dein angebornes Blut.

Ich bitte dich handle du nun in der Sache mit B. gar nicht mehr sondern überlaß es unserm Bruder dessen entschlossene Kälte ich bei dem höchsten Abscheu gegen B. bewundern muß. Es würde mich kränken wen du nur etwa noch nur ein Wort (noch) geschrieben hättest waß wie eine Verteidigung meiner aussehen könte aus dem Grunde auch hat dich der Bruder gebeten Schlegels Brief nicht ihm sondern uns hieher zurück zu schicken den wie können wir hoffen einen zu überzeugen der es nicht sein will und darum wäre es eine Erniedrigung für mich wen nur noch ein solches Wort gewechselt würde weil wen ein Gerichtliches Verfahren nöthig ist er dieß alles ja doch wiederholt.

Und nun liebster Bruder du hast mir versprochen uns hier zu be-

suchen erfülle dies Versprechen und erfülle es bald erstlich weil unser Bruder in kurzer Zeit auf einige Tage nach Berlin reisen muß und B. dan leicht darauf kommen könte in dieser Zeit hierher zu kommen wen er glauben darf das ich hier ohne den Schutz meiner Brüder bin und dann damit wir hier über alle zu nehmenden Masregeln einig werden und gemeinschaftlich handeln und endlich liebster geliebter Bruder damit wir einmal wieder wie in der alten guten Zeit alle drei im Herzen einig bei einander leben. Laß dich durch diesen wichtigen Grund bewegen und komme bald zu uns mit Liebe und mit Sehnsucht wirst du erwartet laß uns noch einmal wieder nach so langem Leid wie die Kinder glücklich sein. Vieles liegt mir schwer auf dem Herzen und hat mich zu' Boden gedrükt ich will mich in deiner Gegenwart davon erhohlen darum bitte ich dich flehentllich kom. An meiner Gesundheit leide ich wieder sehr die Kälte und der Gram ziehn mir die Brust zusammen und wen ich mich nach ein wärmeres Klima sehne so überfällt mich doch die Traurigkeit das es mich so von dir trent darum wäre es grausam wen ich gehen solte ohne dich noch wiederzusehen. Die Arbeiten des Bruders halten ihn hier aber wen es auch möglich wäre das er sich losmachte und dich in Zieblngen besuchte so kann ich es nicht den ich habe nicht den Muht den Preussischen Boden zu betreten. Laß dich durch so viele Gründe und Bitten bewegen und errege eine algemeine Freude dadurch das du schreibst du wirst kommen. Marie ist noch hier und bis jetzt hat sie noch keine Gelegenheit fort zu kommen vieleicht träfest du sie noch und wie erquickend wie tröstend würde ihr dein Anblick das Gefühl deiner Liebe sein. Wie sehr sich Knorring freuen würde dich wiederzusehn und ganz ungestört mit dir zu leben brauche ich dir nicht zu sagen. Riepenhausens würden dan mit ihren Vater und Bruder wiederkommen um dich zu sehen und zu hören, und das ist ganz wie aus der alten frommen Zeit wo ein Vater mit seinen drei Söhnen eine weite Reise macht um einen Dichter zu sehn den er liebt das es mich fast zu Thränen bewegt hat. Und endlich wie glücklich würde der Bruder sein dich hier zu sehen. Siehst du so hast du es in deiner Gewalt recht viele Menschen glücklich zu machen durch den Entschluß einige unangenehme Tage zu ertragen. An Geld diese Reise zu machen soll es dir nicht fehlen schreib uns nur das du kommen wilst und wir werden dir es dan zu verschaffen suchen.

Ich wünsche das Marie noch hier bleiben mag erstlich und hauptsächlich weil ich sie liebe und dan auch ihres Vortheils wegen den[n] ihr Bild nach Holbein ist eigentlich verkauft der Geheime-Raht Voigt läßt es nur so lange auf die Ausstellung ob es die Prinzessin nicht kaufen

wird geschieht dies aber nicht so behält er es selbst so sehr hat es ihm und allen Leuten hier in Weimar gefallen. Ich wünschte nur Marie hätte ihren Corregio hier es wäre sehr möglich das ihn ihr die Prinzessin zu ihrer Capelle wozu sie ausserorndlich schlechte Bilder mitgebracht hat abkaufte und ihn ihr gut bezalte. Ich habe sie gebeten an Riedel zu schreiben ob ihr Bild verkauft und auf den Fall das es nicht ist es hieher kommen zu lassen. Sie wird euch selbst nächstens schreiben ich kann nichts mehr hinzufügen als die Bitte erfülle dein Versprechen und komm zu unser aller Freude hieher. Liebster Bruder schicke doch die Abschrift welche ich beilege ja recht bald zurück Mariens eigne Handschrift will der Bruder an Ber. schicken und dies wird dir nur mitgetheilt um dich von der Lage der Sachen und von jedem Schrit welcher geschieht zu unterrichten und es ist wichtig das der Bruder diese Abschrift besizt auf den Fall das B. nach seiner gewöhnlichen Schlechtigkeit das Original verbrennen solte. Lebe wohl und behalte mich mit der gleichen Liebe im Herzen wie ich dich

deine Schwester S Tieck

[Nachschrift Friedrich Tiecks:]

Ich vereinige meine Bitten noch einmahl mit der Schwester, bedenk das ich nach Abwesenheit von 5 Jahren, Dich nur auf 14 Tage in Dresden sahe. Wo ich betrübt und aufs äußerste niedergedrükt, über den Tod unsrer Eltern war. Im vorigen Jahr sahe ich Dich nur 4 Tage und nur wenig allein. Jezt bin Ich im Begriff nach Italien zu gehen. Vielleicht sehe ich Dich nie wieder. Jetzt können wir uns noch sehen. Komm sogleich geliebter Bruder. Unsre Eltern sind Tod, Du und die Schwester sind das was von ihnen zurükgeblieben, erfreue mich Dich noch einmahl wieder zu sehen. Lebe wohl. Lebe wohl.

Fr: Tieck.

III. Friedrich Tieck an Caroline von Humboldt

Besitzerin: Freifrau von Heinz, geb. von Bülow (Schloß Tegel)

Zu Kapitel V „Exil in Carrara"

Carrara, 14. Februar 1815

Seit Rauchs Abreise bin ich hier wieder in der größten Einsamkeit und gleichsam vereinselt. Gewohnt wie Sie wissen Gnädige Frau immer mehr in der Phantasie als in der Wirklichkeit zu leben hängen jetzt meine

Gedanken vorzüglich an Berlin, und wenn Sie und Ihre Güte oft der Gegenstand der Gespräche zwischen Rauch und mir waren, so ist es Natürlich daß Ihr Bild noch viel öfter in der Einsamkeit bei mir lebendig wird, und wie mannichfache Erinnerungen ein (?) reicher Stoff wären um monathelang mich zu beschäfftigen. Wie oft wünsche ich Sie zu sehen und zu sprechen, und so müssen Sie es sich schon gefallen lassen einmal wieder ein Blatt von mir zu erhalten. Ich erhielt nach Rauchs Abreise Ihre Briefe für ihn und mich vom 16., 19. Octob. über Rom. . . .

Durch Ihren Brief erhielt ich seit ich hier bin beinahe die ersten Nachrichten von Schlegel und ich habe ihm nach Coppet geschrieben, höre aber jezt er ist den Winter in Paris. Seine Krankheit geth mir sehr nahe, sein geschwächter Körper kann dadurch nur noch mehr gelitten haben, und ich fürchte es steth ihm noch manches Unangenehme getäuschter Erwartungen bevor. Man schreibt mir von ihm, er scheine ein großes Gewicht auf seine geführte diplomatische Laufbahn zu legen, und wünsche eine bedeutende Stelle in Hannover, zu welcher er gesucht sein will, nicht sich darum bewerben. Wie will er solche also erhalten, da ich außerdem fürchte das Bernadotte ihn nur in seine Dienste genommen, um sich mit ihm in Deutschland eine Art von Ansehen zu geben, als daß er sich seiner wirklich bedient hätte, oder sonst weiter Einfluß gestattet, als den Deutschen zu zeigen, und besonders den Hannoveranern, ein Gelehrter ihres Vaterlands sei so nahe um seine Person. Es scheint mir wenigstens diß der Politik und den Gesinnungen eines Staatsmannes aus dieser Schule, eines Franzosen, nahe zu liegen. Mann schreibt mir, in London habe er sich dem Regenten nicht können vorstellen lassen, weil dieser mit seinem damaligen Herrn gespannt war. Diß sind Dinge, die glaube ich, eher seiner Anstellung hinderlich sind. Es bekümmert mich weil Niemand ihn kennt wie ich ihn kenne, und Niemand also so wie ich schätzen und lieben kann. Schreiben Sie mir, oder lassen mir schreiben, was Sie dazu meinen, sein Sie so gütig. Recht herzlich wünsche ich Sie in Berlin wiederzusehen, gehen Sie aber nach Paris könnte ich Sie beinahe um Schlegels Gesellschaft beneiden. Ich wollte beinahe man hätte mich an Bußlers Stelle, oder mit ihm nach Paris geschickt, um unsere Kunstschätze zu reklamiren, ich glaube besser zu wissen mit den Franzosen umzugehen, er ist zu sanftmüthig und nicht rasch genug. Wohl haben Sie recht daß es so sehr nötig ist, daß alle Deutsche zusammen hielten, und mit tiefem Schmerz und Gram sehe ich daß daß vieljährige Unglück noch nicht alle davon überzeugt hatt, daß noch nicht der alte Zwist, und Neid erloschen ist, und daß man die Preußen und andere

immer noch nicht für Deutsche erkennen will. Recht sehr sehr schmerzlich ist es mir auch, daß nicht bloß Elsaß und Lothringen Frankreich geblieben sind, sondern noch andere Deutsche Städte und Länder. Die Sieger schwächen sich, und vergrößern den Besiegten, der schon ihnen gezeigt hatt seit mehr als einem Jahrhundert, daß er zu ihrem Glück und Frieden zu groß, zu mächtig ist.

Burgsdorf höre ich soll sehr wohl sein, aber wie geth es seiner Frau? Ein Wort daß ich einmahl hörte ließ mich einmahl fürchten als sei ihre Brust angegriffen, und sie einer solchen Krankheit ausgesetzt. Der bloße Gedanke daran erregt mir eine Art von zittern, ich kenne sie nicht habe sie nie gesehen, aber es würde mir sehr wehe thun sollte Burgsdorf diesen Schmerz erleben. Grüßen Sie ihn recht herzlich von meinetwegen. In acht Tagen schreibe ich ihm wie viel hätte ich ihm nicht zu schreiben.

Sie wünschen meine Reise nach Russland nicht, ich fürchte den langen Weeg und die Kälte, und doch glaube ich ist solche Nothwendig. Bald sind es fünf Jahre daß ich meine Familie nicht gesehen habe, der Wunsch ist zu natürlich, sie einmal wieder zu sehen, Sie haben mir einmal das Beiwort des Treuen zugegeben, und wollten Sie nicht das ich es verdiene? Ich kann es nicht begreiffen wie man aufhören kann zu lieben, oder eines Menschen Freund zu sein. Glauben Sie mir sicherlich ich hege noch alle dieselben Empfindungen im Herzen die es vor achtzehn Jahren ausfüllte, und ich fühle daß ich nur an Jahren, leider an Erfahrung, vielleicht an Urtheil älter geworden bin, aber in meinen Gefühlen noch eben so kindisch als damals bin, thue ich daran Unrecht? schelten Sie mich aus wenn Sie können. Knorring hatt mir einen Vorschlag gemacht, der wenn ich ihn ausführen kann, mir leicht Ehre erwirbt, vielleicht ein wenig Nahmen, und eine Aussicht auf die Zukunft. Ich bin nahe an 40 Jahre alt und besitze nichts, nicht einmal ein kleines Gehalt um im fall einer Krankheit, oder durch Alter entkräftet leben zu können. Ich kann mich um nichts bewerben und ohne Bewerbung erhält man nichts. Der Einzige bei welchem ich mich hätte bewerben können war Herr v. Humboldt, aber ich wußte es nicht einmal daß die Akademie der Künste von ihm abhing und konnte es also nicht, Herr v. Humboldt hatt mich vergessen oder fand mich dessen nicht würdig, und so bin ich ja in meinem Vaterlande so gut als vergessen, Sie wissen zudem wie sehr ich alle Concurrenz hasse, was soll ich also in Berlin, wo jeder mich mit Feindes Augen ansith und meint ich müsse ihm jeden Gewinn misgönnen, weil er mir jeden misgönnt. Zudem ist meine Gunst bei Höfen

von kurzer Dauer, vielem Glück ist immer viel Uebel beigemischt. Es macht mich lachen Sie sehen Burgsdorf adressirt den Grafen Ostermann Tolstoy mir, und ich bemühe mich in der That ihm Dienstlich zu sein, ich fürchte aber sehr er hatt diß nicht einmahl erkannt, an Rauch hingegen von welchem er früher keine Silbe gehört, hatt er eine bedeutende Arbeit gegeben[1]) unter man kann beinahe sagen fürstlichen Bedingungen. Doch bitte ich nehmen Sie es für nichts anders als das was es ist, nemlich Scherz, das ich mich beklage, mit ungewöhnlichen Kräften und Opfern hatt Rauch es sich erkämpft Künstler zu sein, und dieser Eifer verdiente das gröste Glück, den grösten Ruhm. Wenn ichs genau überlege habe ich dagegen nur das Leben eines Dilettanten geführt, der aus einer art von wollüstigem Genuß Studirt und Arbeitet, nur um zu lernen wie man das Schöne das andere gebildet haben besser genießt. Ich wünschte sehr Rauch hätte das Modell seiner Statue schon angefangen damit ich hier bald könnte den Marmor anfangen lassen. Außerordentlich hatt mich diese Bestellung für ihn gefreut, da er dadurch nicht als ein Mensch nach Berlin zurückgekommen ist, der dort neue Aufträge erwartet, oder zu erbitten scheint, sondern als ein schon anderweitig Beschäftigter, es erhöht dort seinen Nahmen und stellt ihn besser. Ramdohr schreibt mir aus Rom, daß es sehr schade sei, daß Rauch nicht dort sei, die Engländer fragen sehr viel nach ihm, und den Zeichnungen seines Werks. Er meint sie würden ihm gewiß Bestellungen gegeben haben. Ich finde es eben keinen Nachtheil nichts mit geitzig stolzen Engländern zu thun zu haben. Thorwaldsen hatt 4 seiner Werke verkauft, und Bestellungen zu andern. Er schreibt mir aber weder, was für Werke er verkauft hatt noch welche ihm bestellt sind.

Ich lege Ihrer Adresse den Brief an Rauch bei, und bitte gehorsamst mich Herrn v. Humboldt, und Ihrer liebenswürdigen Familie zu empfehlen, so wie ich mich Ihrem freundschaftlichen Andenken. Leben Sie wohl. Im Herbst hoffe ich nach Deutschland zu kommen oder Carrara zu verlassen.

Friedrich Tieck.

---

[1]) Die Statue des Kaisers Alexander von Russland, eine der frühsten Arbeiten Rauchs (1814—21).

IV. Friedrich Tieck an Varnhagen von Ense

Original: Kgl. Bibliothek Berlin

Zu Kapitel VII (Scharnhorstdenkmal)

[Ohne Anrede] Berlin, den 23 Januar 1834

Ich weiß nicht ob Sie noch zuweilen, wie früher dem Kunstblatte Beiträge liefern, und erinnere mich wenigstens mit großer Dankbarkeit der Beurtheilungen oder Anzeigen der Bildhauerwerke einer unserer Kunstaustellungen, welche Ihrer Hand ihren Ursprung verdankten. Sollten Sie noch jene Verbindungen nicht ganz aufgegeben haben, möchte ich Sie wohl ersuchen, falls Zeit und Raum es erlauben noch einmahl mir zu Gunsten eine solche Bemühung zu übernehmen. Was mich so dreust macht ist der Gegenstand den es betrifft, nemlich der Sarcophag zu dem Grabmahle Scharnhorst welcher vollendet ist, so daß ich denke, daß daß ganze Grabmahl in einigen Tagen aufgestellt sein kann.

Daß ganze Grabmal ist nemlich nach Schinkels Entwurf ausgeführt und besteth aus einer Stufe aus Granit, welche daß Grabgewölbe in welchem die Gebeine Scharnhorst ruhen bedeckt. Auf dieser Stufe erhebt sich ein Sockel von Schlesischem Marmor, auf welchem zwei Pfeiler gestellt sind, welche den über 6 Fuß langen Sarcophag aus Carrarischen Marmor tragen. Auf diesem Sarcophag liegt ein bronzener schlafender oder ruhender Löwe, letzterer nach einem Modell Rauchs. Der mit Reliefs umgebene Sarcophag ist meine Arbeit. Daß ganze Monument hatt eine Höhe von ungefähr 14 Fuß und wird auf dem hiesigen Invaliden Haus Kirchhof errichtet, wohin man Scharnhorst Gebeine von Prag aus hatt bringen lassen.

Die Reliefs welche den Sarcophag umgeben, stellen die Hauptmomente aus dem Leben Scharnhorst dar. Unterschriften erklären daß Dargestellte.

An dem oberen, oder Kopf Ende des Sarcophags: Der Graf von der Lippe, welcher dem jungen Scharnhorst indem er ihn segnend entläßt, ein Schwerdt überreicht. Hinter der Figur Scharnhorst Lehrer welche die Zeugnisse für seine Studien abzulegen scheinen. Man sieht außerdem Modelle von Globen, Kriegsschiffen, Kanonen. Hinter dem Grafen andre jugendliche Begleiter welche ein Pferd herbeiführen. Darunter die erklärende Innschrift Gr. v. d. Lippe entläßt den Zoegling 1777. Er war in dem Militärischen Institut deß Grafen erzogen, ein von demselben ausgezeichneter Schüler und trat in diesem Jahre, zugleich daß Todesjahr des Grafen, in Hanöverische Dienste.

Die Hinterseite des Sarcophags ist in drei Felder getheilt und enthält drei verschiedene Reliefs. Daß erste zunächst folgende zeigt den Ausfall und Durchschlagen der Hanöverischen Besatzung der kleinen Festung Menin. Die Garnison unter General von Hammerstein war beim Rückzuge des Herzogs von York nach Holland vergessen oder aufgegeben. Mann beschloß sich durchzuschlagen, um sich mit dem Hauptcorps wieder zu vereinigen. Dieß gelang vollkommen, und der General von Hammerstein in seinem Berichte, gab dem Hauptmann Scharnhorst besonders die Ehre des Entwurfs und der gelungenen Ausführung. Daß Relief zeigt daß Thor von Menin, aus welchem die Garnison, Scharnhorst an ihrer Spitze hervordringt, rechts und links niedergeworfene und fliehende Feinde. Belagerungs Werkzeuge sind angedeutet. Die Unterschrift lautet: Menin, d. 30. Aprill 1794.

Daß zweite, mittlere Relief, zeigt den König auf dem Thron, der Herzog von Braunschweig welcher Scharnhorst dem Könige vorgestellt hatt, übergiebt ihm eine Lanze als daß Zeichen der Bewaffnung für Preußen. Die Unterschrift lautet: Preußens Heer empfaengt ihn d. 1. May 1801. Die Figur des Herzogs ist zum Zeichen seiner Würde mit Comando Stab, und Fürstenmantel begabt, und mit Lorbeer gekrönt.

Daß dritte Relief der Rückseite zeigt Scharnhorst, welcher die Victoria zurückzuhalten strebt, welche aber mit dem Kranze entschwebt, jedoch einen Lorbeer Zweig in seiner Hand zurückläßt. Die Unterschrift zeigt den Gegenstand an. Pr. Eylau d. 8. Februar 1807.

An dem unteren kurzen Ende des Sarcophags ist Scharnhorst dargestellt, in Befehle gebender, ordnender Stellung; ihm zunächst Waffenschmiede, einer aufmerksam auf ihn hörend, der andere die Spitze einer Lanze befestigend. Am Amboß liegen fertige Helme und Schwerdter. Ein alter Soldat vertheilt die Waffen an junge Krieger, welche sich herzudrängen, im Begriff die dargebotenen Lanzen zu ergreiffen, andere sind schon völlig bewaffnet. Die erklärende Unterschrift lautet: Bewaffnung zum Kampf 1813.

Die andere, oder Haupt Seite enthält nur ein Relief. Scharnhorst verwundet niedersinkend, von zwei Kriegern unterstüzt, wendet sich sein Gefolge ermunternd rückwärts, indem er auf das eiserne Kreutz deutet welches, an der Spitze eines preußischen Scepters, eine geflügelte Victoria zu Pferde dem Heer vorträgt. Hinter ihm ein ein Pferd führender Begleiter welcher erschreckt zurückweicht, und andere vorwärtseilend. Den überrest des Feldes vor ihm füllt der begonnene Kampf aus. Angreifende zu Fuß und zu Pferd, erschlagene, und weichende Feinde. Alle angreifen-

den Preußen sind Jünglinge. Die feindlichen alte bärtige Krieger. Die Unterschrift lautet: Groß Görschen d. 2. May 1813. An dem Deckel des Sarcophags sind an den Ecken in Lorbeerkränzen daß Zeichen des eisernen Kreutzes angebracht. Die Felder dazwischen enthalten die Inschriften: An der Vorderseite die Dedication: Scharnhorst die Waffen Gefaehrten von 1813. An der Rückseite: Gerhard David von Scharnhorst K. P. General. Seine Überreste wurden im Jahre 1826 von Prag hierher geführt, um unter diesem seinem Andenken gestifteten Denkmale zu ruhen. An dem oberen Ende: Gebohren d. 12. Novrb. 1756 zu Haemelsee in Hannover. An dem unteren Ende: Bei Groß Görschen verwundet, an dieser Wunde gestorben, zu Prag d. 28. Juni 1813.

Der Mann, dem daß Denkmal geweiht ist, macht mich so dreist eine Zumuthung Ihnen zukommen zu lassen, wenn gleich diese Arbeit, von welcher der Marmor, d. h. meine eigenhändige Arbeit daran mehr als ein völliges Jahr meines Lebens hingenommen hatt, es mir wünschenswerth machen muß, daß auch mein Nahme genannt werde. Die Reliefs sind bloß mit dem Meißel fertig gemacht, um bei der Kleinheit der Figuren, und der Höhe der Aufstellung dem Lebendigen der Darstellung nichts zu entziehen, was durch Schleifen und Abrunden gewöhnlich geschieht.

Verzeihen Sie mir gütigst wenn mein Ansinnen Ihnen Beschwerlich ist oder Unverschämt erscheint, und lassen es unbeachtet, obgleich ich wünschte von so ehrender Hand bedacht zu sein.

Hochachtungsvoll Euer Hochwohlgeboren

gehorsamster Friedrich Tieck.

V. Friedrich Tieck an seinen Bruder Ludwig

Abschriften, Kgl. Bibliothek Berlin

1.

Zu Kapitel VII (vgl. S. 136)

Berlin, den 8. März 1834

Ich übersende Dir hiermit, geliebter Freund, ein Buch, welches Theodor[1]) geschrieben hat, und dessen Druck soeben vollendet wohl geeignet ist, ihm in Russland einigen Eingang und Achtung zu verschaffen.

[1]) Theodor von Bernhardi's: La Russie et la Pologne.

Unsere Geschichtsschreiber selbst haben sich niemals um Russland und Polen bekümmert, und die Geschichte des einen fangen sie immer erst mit Peter, die letztere mit 1772 an, und beurtheilen die Vorgänge von damals nach dem was in Gesinnungen und Meinungen jetzt an der Mode ist. Die Unwissenheit der Journalisten ist gar grenzenlos. Theodors Buch, welches bloß die frühere Geschichte berührt, kann, so kurz es ist, darüber Aufklärung geben, und möchte in Unbefangenen, die nicht von Partheimeinungen geblendet sind, eine andre Ansicht der Dinge hervorbringen, als man bis jetzt hatte. Daneben ist es in sehr schönem Französisch geschrieben und viel gründlicher, als das Buch sich das Ansehen giebt. Ich selber habe mich vor mehreren Jahren einmal viel mit der Geschichte Polens beschäftigt. Ich suchte nämlich nach der glänzenden Periode, wo Litteratur und Bildung dort in so hoher Blüthe standen, wovon ich so viel hatte hören müssen. Daß ich vergebens suchte, wirst Du mir wohl glauben und auch selbst schon wissen. Theodor hat meines Erachtens die Gegensätze sehr gut herausgehoben, und doch dem Leser selbst die Meinung überlassen, ohne sich das anmaßende Ansehen des Lehrers zu geben, der sein Raisonnement dem Leser als wahre Weisheit aufdringt. Jedoch wohl genug von meiner Meinung über dieses Buch, was Du wohl umso eher lesen wirst, weil es nur 24 Bogen hält. Was soll ich Dir von mir selbst sagen, geliebter Freund? Ich lebe zwischen kleinen Arbeiten und Verwirrungen hindurch, ohne zu etwas Ordentlichem zu kommen, und bin in den Ringmauern Berlins eingesperrt. Theodor denke ich wird mich nun in wenigen Wochen verlassen. Alsdann kann ich mehr über meine Zeit gebieten, und über mich selbst bestimmen. Sein Aufenthalt hat sich um viel mehr als ein Jahr länger hingezogen, als ich erwartete. So lieb Ich ihn habe, thut es mir doch leid, auch weil es uns um so länger trennt.

Ich habe ein Monument des General von Scharnhorst fertig, und arbeite ein kleines Relief zu einem Monument Buttmanns.[1]) Wenn das erst aufgestellt ist, oder früher werde ich Dir eine Beschreibung davon schicken; Du mußt mir alsdann den Gefallen thun, es in irgend einem Kunstblatt umgeschrieben abdrucken zu lassen. Ich werde hier ganz vergessen.

Wie geht es denn in Dresden? Auch Dorothee und Agnes haben seit lange nicht geschrieben, d. h. nicht mir bloß, denn das versteht sich von selbst, sondern auch an die Alberti nicht.

Sage, Geliebtester, ist mit dem Manuskript der Schwester immer noch nichts zu Stande gekommen? ich bin aber in Verzweiflung dar-

---

[1]) Siehe S. 126 f.

über. — Da der Brief nur geschrieben ist, um nicht ein leeres Couvert mit dem Buch zu übersenden, so höre ich hier auf. Lebe wohl und behalte mich lieb. Tausend der schönsten Grüße an die Deinigen.

Empfiehl mich der Gräfin Henriette bestens. Lebe wohl!

Dein treuer Bruder

Friedrich Tieck.

2.

Zu Kapitel VIII (vgl. S. 144—148)

Berlin, den 24. August 1846
[im 71. Lebensjahre Tiecks]

Geliebtester Freund.

Ich habe Deinen Brief mit Vergnügen empfangen, indem er mir ein Zeichen ist, daß es mit Deinem Schreiben doch besser geht und Dich nicht so anzugreifen scheint als sonst. Ich würde diesem Blatte vor's erste 100 Thlr. beilegen, wenn ich solche, die ich in baarem Gelde habe, hätte gestern in Papier umsetzen können. So werde ich Dir solche morgen wahrscheinlich selbst überbringen, aber wenn es der Lauf der Eisenbahnen erlaubt, noch vor Tisch wieder zurückkehren weil ich sehr nöthig zu thun habe, auch außerdem mir das Ordnen der Sculpturen auf der diesjährigen Ausstellung übertragen ist, welche am 1sten September oder schon nächsten Sonntag anfangen soll. Es wäre mir gestern unmöglich gewesen zu Dir zu kommen, und als ich Deinen Brief erhielt, war ich eben im Begriff, Dir dies zu schreiben. Marie ist nämlich, seit wir bei Dir waren krank, war es sogar sehr heftig am Magenkrampf und andern Schmerzen, wahrscheinlich Folgen einer Erkältung, und ist noch nicht ganz hergestellt. Daß wir künftig früher wieder von Potsdam abreisen, war auch schon früher meine Meinung, und wollte ich es auch schon letzten Sonntag, hatte nur, ehe ich es mir versah, die Zeit versäumt, und mußten wir nun wohl bleiben.

Sonst, liebster Freund, hat mich Dein Brief auch recht innig betrübt. Wozu, möchte ich sagen, jetzt alte Erinnerungen aufrufen, noch sichtlich, möchte ich sagen, durch geschriebene Worte? Die Schwester ist längst todt, Knorring ist es ebenfalls. Daß die Schwester großes Unrecht gegen mich gethan hat, will ich gern eingestehen, mein Leben gehemmt, viele Verbindungen gestört, meinen Gewinn verringert und aufgezehrt und es mir eigentlich nicht einmal gedankt.

Sie erschrak, als sie an meiner Hand einen kleinen Ring sah, welchen mir eine Dame in Carrara geschenkt und den sie für einen Verlobungsring hielt, erschrak also, daß ich auch von einigen Stunden Glück hätte träumen können, die ihr entzogen wären. Mit großen Anstrengungen mußte ich ihnen Geld nach Heidelberg senden, und über 1200 RThlr. sind sie mir schuldig geblieben, die ich späterhin schmerzlich entbehrt habe. Da mein Gewinn in Berlin niemals so groß gewesen, als es schien, z. B. die Arbeiten am Schauspielhause haben mir in 5 Jahren ungefähr 6000 RThlr. eingebracht, das übrige der circa 18000 RThlr. waren auch nach den Kontrakten für die ausführenden Arbeiter, und manche der Arbeiter hat die Ausführung mehr gekostet, als in den Anschlägen bedungen. So könnte ich noch mehr anführen z. B. Ifflands Statue ist mir mit 2400 RThlr., alle Auslagen, Marmor und Arbeiter mit gerechnet, bezahlt. Das Monument Scharnhorst, nicht mit höherer Summe, ohne Marmor, wobei ich etwa 3 Jahre die Arbeiter bezahlen mußte, welches mehr als 1800 RThlr. betrug, und wo ich noch den Nachtheil hatte, beim jetzigen König als nachläßig angesehen zu werden, weil die Arbeit so lange daure, und Rauch widersprach dem nicht. Daß Rauch mir später oft vielen Schaden gethan, mag er bei sich verantworten, indem er nicht nur Arbeiten, welche ich erhalten konnte, entweder selbst übernahm, oder andern zuwies, ja selbst mir oft die Arbeiter entzog. Ich will ihn nicht deshalb anklagen. Es ist Egoismus, von welchem er selbst keine Ahnung hat, da er es ohne Gedanken thut. Felix[1]) Aufenthalt in meinem Hause hat mir wenig gekostet, nur so lange etwa, bis die Zahlungen seiner Erbschaft anfingen. Mehr Knorrings Gegenwart, welcher außer der Einnahme für den Roman der Schwester wenig einnahm, und wenn er sich scheute, Geld von mir zu fordern, heimlich zu meinem Leidwesen Bücher verkaufte aus der Bibliothek, welche in Heidelberg als Pfand zurückgeblieben, und welche Felix mit seinem Gelde hatte einlösen müssen, was jener nachmals schmerzhaft empfand, weil fast alles Wichtige fehlte. Zu seiner Abreise versorgte ich ihn noch mit Kleidern und Wäsche, um dort nicht ärmlich zu erscheinen, und gab ihm das nöthige Geld

[1]) Bruder Theodor v. Bernhardi's.

zur Reise. Dort einigte er sich mit dem Creditverein, und es blieb ihm eine Rente von circa 2000 Thaler. Ich lud ihn ein, wieder nach Berlin zu kommen, er hatte aber das Gelüst, Paris wieder zu sehen, und kann dort kaum 2 Monate gewesen sein, als er starb. Nie habe ich etwas von ihm über den Tod der Schwester erfahren können, denn zweimal (glaube ich) daß ich davon anfing, brach er sogleich in das heftigste Weinen aus, ohne eine Antwort zu geben.

Nun willst Du von meiner jetzigen Lage wissen? so sehr es mich schmerzt, Dir Sorgen deshalb zu machen, will ich es thun. Ich habe, seit ich in Berlin bin, wie mein Leben hindurch sehr einfach, bis auf gewissen Grad sparsam gelebt, vieles mir versagt, Vergnügen, Reisen, Kleider, Theater, kurz fast Alles. Daraus geht hervor, daß ich noch weniger darauf kommen konnte, mir Mätressen zu halten und mit Mädchen zu verschwenden, oder gar Kinder zu haben, wie Du zu glauben scheinst. Bestohlen bin ich auch nicht. Aber die Schwäche, Bitten und Thränen nicht widerstehen zu können, Anfangs kleinere Summen zu verbürgen, Wucherzinsen bezahlen zu müssen, nachher andere höhere Summen aufnehmen zu müssen, um die ersten zu decken, nicht richtig gerechnet zu haben, Verzögerung der einträglichen Arbeit, schändlichster Betrug dazwischen, — dies, mein Freund, hat mich in den Irrsal gestürzt, in welchem ich für den Augenblick bin.

Um die Fortsetzung unmöglich zu machen, habe ich die Heirath eingegangen; ich bin auch hier hintergangen. Eine Summe, welche mir der Zwischenträger abgepreßt, hat die Schuld noch sehr vermehrt. Der Schwiegervater ist wohlhabend genug, um, wie ich wünsche, decken zu können, aber er fürchtet die Summen zu verlieren, die dann dem zukünftigen Erbe der Tochter entzogen wären, was ich ihm auch nicht übel nehmen kann; so hat er mich nun gezwungen, dem Könige eine Supplik einzureichen, denselben um ein unverzinsliches Darlehn zu bitten. Ich habe die Sache G. R. Müller empfohlen; sollte er Dir davon sprechen, so versichere nur, daß die Schuld auf obige Art entstanden ist. Du kannst es mit der größten Gewissenhaftigkeit, denn ich könnte beschwören, daß vielleicht nicht ein paar hundert Thaler für mich selbst davon verwendet sind. Freilich habe ich dort für alle Opfer und Schmach

kaum Dank; denn die Leute sehen es nicht einmal ein, glauben es nicht, daß so große Summen für sie ausgegeben sind; kurz ich bin auf allen Seiten der Hintergangene, der Übervortheilte, den man dann sich selbst überläßt. An Anerbietungen zu neuen Darlehen und Zinsenzahlungen fehlt es nicht, aber mag es nun sein, wie es will, ich lasse mich auf dergleichen nicht mehr ein und will, es soll zu Ende sein. Spricht Dir vielleicht Müller davon, empfiehl die Sache, besonders schnelle Antwort, sollte solche auch abschlagend sein. Denn dann wird der Herr Schwiegerpapa wohl in meine Wünsche willigen.

Nun, mein Freund, hier hast Du das Vertrauen, daß Du so dringend forderst; verzeihe nur, wenn es Dir neue Sorgen macht, und schmäht man auf mich, suche mich zu vertheidigen.

Lebe wohl, mein theurer Freund, es ist Mittag, und ich muß eilen zu meinen Geschäften und endlich aufhören; Deine Augen werden müde sein von meinem Schreiben. Lebe wohl, so Gott will sehe ich Dich morgen früh.

Dein treuer Bruder
Friedrich Tieck

VERZEICHNIS DER QUELLEN

a) ungedruckte

Akten des Rauch-Archivs in Berlin; des Kgl. Geheimen Staatsarchivs in Berlin; des Großherzoglichen Geh. Staatsarchivs in Weimar; der Generalverwaltung der Kgl. Museen in Berlin.

Briefe Tiecks an A. W. Schlegel (Kgl. öffentl. Biblioth. Dresden), vgl. Klette, Verz. der A. W. Schlegelschen Briefsammlg.

Briefe Tiecks an Caroline von Humboldt (Schloß Tegel).

Briefe Tiecks an seine Geschwister, F. A. Wolf, Rahel Levin, Varnhagen von Ense (Kgl. Bibliothek Berlin).

b) gedruckte

Cottasches „Kunstblatt", Beilage zum „Morgenblatt für gebildete Stände", 1807—1851.

Meusel: Archiv für Künstler und Kunstfreunde 1808.

„Der Freimüthige" von Kotzebue und Merkel, 1803.

„Zeitung für die Elegante Welt", 1801—1803.

Friedrich Schlegels „Deutsches Museum", 1813.

Landon: Annales du Musée et de l'Ecole des beaux-arts, 1800.

Guattani: Memorie enciclopediche Romane, 1808.

Verzeichnisse der Berliner Akademischen Kunstausstelluugen, 1793—1852.

„Mitteilungen und Recensionen zur bildenden Kunst", Wien 1864.

„Illustrierte Zeitung", Leipzig 1872.

Jahrbücher der Kgl. Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt, 1882, Neue Folge.

„Preußischer Staatsanzeiger", 1851.

Goethes Werke, Weimarer Ausgabe.

Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 13, 14: Goethe und die Romantik.

Goethe-Jahrbuch Bd. V, XV, XVII, XVIII.
Briefwechsel Goethes mit Carl August, 1863.
„ „ „ den Gebrüdern von Humboldt, 1876.
„ „ „ mit Zelter, 1833 f.
A. W. Schlegels Gesammelte Werke, ed. Böcking, 1846 f.
Sulger-Gebing: Die Brüder Schlegel in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst (Forsch. z. neuer. deutsch. Litteraturgesch. her. v. F. Muncker), 1897.
Köpke: Ludwig Tieck, 1855.
Holtei: Briefe aus drei Jahrhunderten.
„ Briefe an Ludwig Tieck, 1864.
Waitz: Caroline, 1871.
von Bojanowski: Auf dem Kirchhof zu Bocklet (Westermanns Monatshefte, Bd. 89).
Steig: Achim von Arnim und Clemens Brentano, 1894.
„Aus Schellings Leben. In Briefen", 1869—70.
Briefwechsel zwischen Rahel Levin und Varnhagen von Ense.
Leitzmann: Neue Briefe von Caroline von Humboldt, 1901.
Laquiante: Lettres d'Humboldt à Geoffroi Schweighäuser, 1893.
Caroline von Humboldts Briefwechsel mit Varnhagen von Ense, 1896.
Schlesier: Erinnerungen an Wilhelm von Humboldt, 1843—45.
„Gabriele von Bülow. Ein Lebensbild" etc. 1892.
Blennerhasset: Madame de Staël, 1887—89.
L'auteur des souvenirs de Madame Récamier: Coppet et Weimar, 1862.
Lettres inédites de Madame de Staël à Henri Meister, 1903.
Oehlenschläger: Lebenserinnerungen, 1850.
„Aus dem Leben Theodor von Bernhardi's", 1893 ff.
L. H. Fischer: Aus Berlins Vergangenheit, 1890 f.

Rumohr: Über die antike Gruppe Castor und Pollux, 1812.
„ Drey Reisen nach Italien, 1832.
Schadow: Kunstwerke und Kunstansichten, 1849.
„ Aufsätze und Briefe, her. v. Friedländer, 1890.
Missirini: Della vita di Antonio Canova libri quattro, 1825.
Quatremère de Quincy: Canova et ses ouvrages, 1834.
Delécluze: Louis David, son école et son temps.
Jouin: David d'Angers, sa vie et son œuvre, 1878.
Nagler: Künsterlexicon, Bd. XVIII.
[Bernhardi] Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. XXXVIII.
[Gröger] Neuer Nekrolog der Deutschen, Bd. XXIX.

Raczynski: Geschichte der Neueren deutschen Kunst, Bd. III, 1841.
Haakh: Beiträge aus Württemberg zur neueren deutschen Kunstgeschichte, 1863.
Eggers: Christian Daniel Rauch, 1873—91.
„ Rauch und Goethe, 1889.
„ Das Rauch-Museum zu Berlin, 1892.
„ Rauchs Briefwechsel mit Rietschel, 1891.
Oppermann: Ernst Rietschel, 1863.
„Aus Schinkels Nachlaß", von A. v. Wolzogen, 1862—64.
Harnack: Deutsches Kunstleben in Rom, 1896.
Waagen: Das Schloß Tegel und seine Kunstschätze, 1859.
„ Carl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler, 1844.
Julius Lange: Thorvaldsens Darstellung des Menschen, 1894.
Adalbert Müller: Die Walhalla bei Donaustauf; Regensburg s. a.
Schuchardt: Goethes Kunstsammlungen, 1848—49.
Ruland: Die Schätze des Goethe-Nationalmuseums, 1887.
v. Bojanowski und Ruland: Vierzig Jahre Weimarischer Geschichte in Münzen und Medaillen, 1898.
Zarncke: Kurzgefaßtes Verzeichnis der Originalaufnahmen von Goethes Bildnis (Abhandlg. d. Kgl. sächs. Akademie d. Wissenschaften, XI), 1890.
Zarncke: Kleine Schriften, Bd. I, 1897.
Rollet: Die Goethebildnisse, 1883.
Heinrich Meyers Kleine Schriften zur Kunst, her. v. Weizsäcker (Deutsche Litteraturdenkmäler, Bd. 25).

REGISTER

Die Sterne verweisen auf die Anmerkungen

Bemerkung: Die zweite Zahl (1804) unter der Abb. 2: „Goethe" soll andeuten, daß in diesem Exemplar der Berliner Bibliothek jedenfalls eine spätere Redaktion der Büste von 1801 vorliegt (vgl. Tieck an Goethe, Brief No. 6).

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.

